FRANCE METRO : 8,90€ DOM : 9,90€ - BELUX : 8,90€ - CH : 9,90 CHF - CAN : 15,50CSAD - PORT/AT : 9,50€ - MAR : 98 MAD — N° 8 — MOLIÈRE — FÉVRIER-MARS-AVRIL 2022 — LES CLASSIQUES DE LIRE MAGAZINE LA PASSION DES LIVRES ET DES ÉCRIVAINS

NUMÉRO ANNIVERSAIRE

LES CLASSIQUES

LIRE magazine littéraire

FABRICE LUCHINI
"Molière est le roi du silence"

PORTRAIT
Provocateur ou vedette royale ?
Un boulimique de travail

ENQUÊTES
L'affaire *Tartuffe*
Pourquoi ses pièces sont indémodables

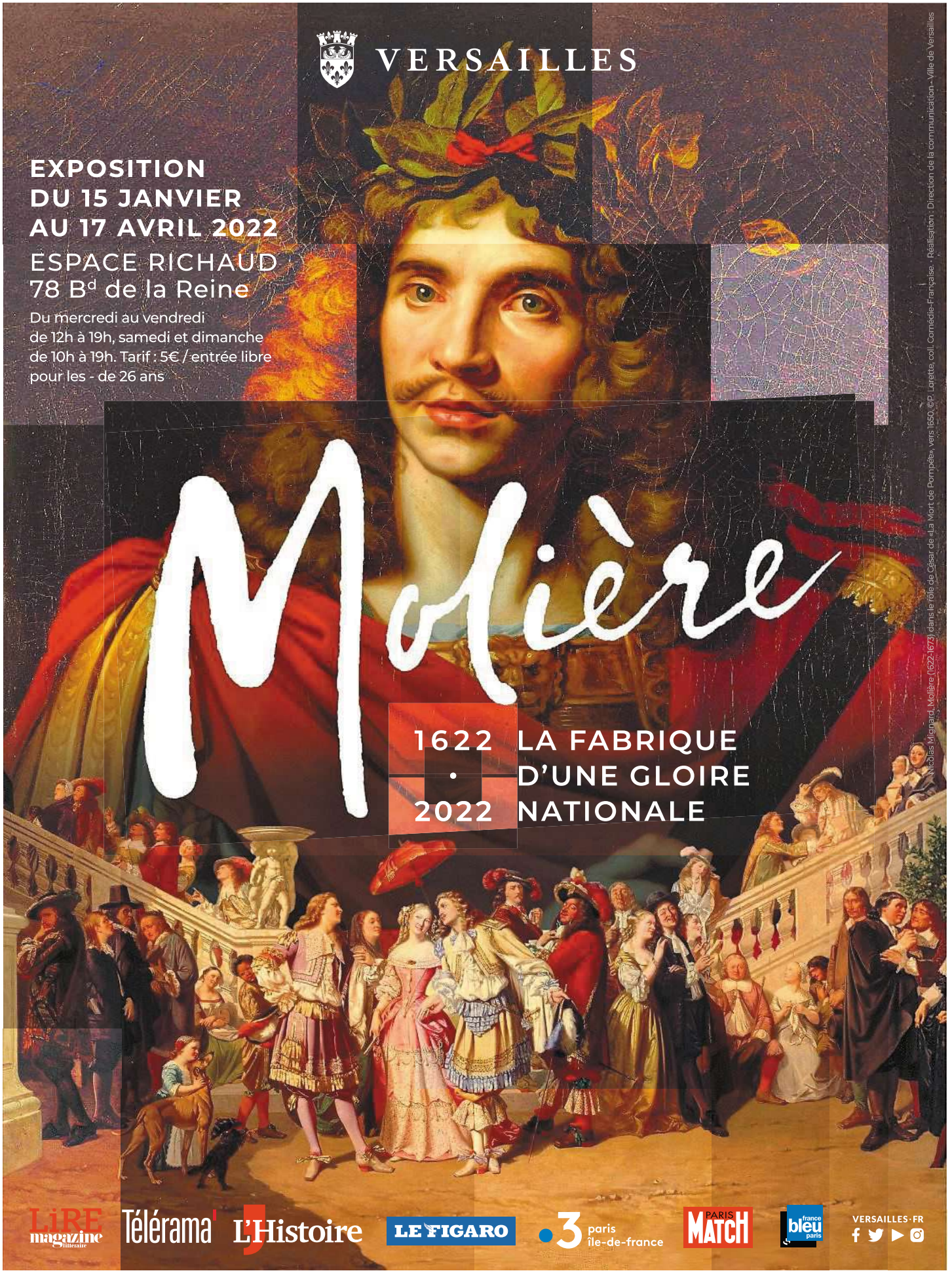
TÉMOIGNAGES
Marina Hands, Francis Huster, Louis Jouvet, Daniel Picouly...

Molière

LES ULTIMES SECRETS D'UN HOMME HEUREUX

Février-mars-avril 2022 www.lire.fr 8,90 €

L 11910 - 8 - F: 8,90 € - RD


VERSAILLES
EXPOSITION
DU 15 JANVIER
AU 17 AVRIL 2022
ESPACE RICHAUD
78 Bd de la Reine
Du mercredi au vendredi
de 12h à 19h, samedi et dimanche
de 10h à 19h. Tarif : 5€ / entrée libre
pour les - de 26 ans
Molière
1622 • 2022
LA FABRIQUE D'UNE GLOIRE NATIONALE
LiRE magazine littéraire
Télérama
L'Histoire
LE FIGARO
3 paris île-de-france
PARIS MATCH
france bleu paris
VERSAILLES·FR
Nicolas Mignard, Molière (1622-1673) dans le rôle de César de «La Mort de Pompée», vers 1650, © P. Lorette, coll. Comédie-Française. - Réalisation : Direction de la communication - Ville de Versailles

LiRE magazine littéraire

Molière

Portrait de Molière par Pierre Mignard (1671).

Éditorial par Baptiste Liger 5
Molière en sept questions 6
Entretien avec François de Mazières 12
Entretien avec Francis Huster 14

Vie d'un poète béni

Sur la route de la Comédie-Française 18
Un lieu à soi 28
Paysage urbain d'une vie d'artiste 30
Emprunter, imiter, raccommoder, inventer 34
Entretien avec Christophe Barbier 37

Molière dans le texte

Tous les rôles de sa vie 40
Où apparaît le génie comique du maître 42
Précieux et précieuses pas tous ridicules 43
Les femmes en liberté surveillée 45
Un rire sexiste ? 48
Divertir pour mieux régner 50
L'affaire *Tartuffe* 54
Anatomie de l'intégrisme 56
Quand dom Juan tombe les masques 58
Quoi de neuf, docteur ? 60
Le Misanthrope : une place à part 62
Mille nuances de rire 64
Éloge et défense du divertissement 66
De l'art de dire merci 68

Passions moliéresques

Entretien avec Fabrice Luchini 72
Michel Bouquet : une carrière avec Molière 78
Rousseau contre d'Alembert 80
Louis Jouvet, l'inconditionnel 84
Entretien avec André Versaille 85
Jacques Copeau : pour un théâtre honnête 86
L'imposture Molière et son maître Corneille 88
Héros de films malgré lui 90
Chronique de Daniel Picouly 91
Entretien avec Marina Hands 92
Une année d'hommages livresques 94
Quiz 96
Et tout finit par une chanson 98

JEBULON/MUSÉE DE CONDÉ/WIKIMEDIA COMMONS

L'ÉDITO

DE BAPTISTE LIGER

Les mots, si forts et si justes soient-ils, ont toutefois leur limite. Molière a su l'illustrer dans son fameux *Dom Juan* avec cette formule : « Tous les discours n'avancent point les choses. Il faut faire et non pas dire. » C'est peut-être pour cette raison qu'il a choisi d'incarner le verbe, de le faire monter sur scène afin qu'il soit entendu, mis en action. C'est peut-être pour cette raison que celui qui s'est imposé, avec les siècles, comme le plus populaire des dramaturges de langue française n'en finit pas d'être joué dans les théâtres du monde entier. À l'occasion du quatre centième anniversaire de sa naissance, *Lire Magazine littéraire* vous propose donc de replonger dans la vie et l'œuvre de ce génie auquel on doit tant de chefs-d'œuvre – *Le Misanthrope*, *Les Femmes savantes*, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, *Le Malade imaginaire*, *Les Précieuses ridicules*, *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, et tant d'autres…

Le destin haut en couleur de celui à qui tout semblait réussir, loin du cliché de l'écrivain maudit, est riche en péripéties, mais il se révèle aussi un bon miroir des mœurs et des valeurs de son époque. S'il a su admirablement croquer ses contemporains, Jean-Baptiste Poquelin – de son vrai nom – n'en cherchait pas moins à décortiquer les mécanismes et les petitesses des humains qui, au fond, n'ont guère évolué avec les années. En voyant les controverses médicales actuelles, difficile de ne pas songer aux bons docteurs dépeints par ce redoutable caricaturiste qui avait parfaitement compris que le rire pouvait se révéler une arme redoutable. Et que la trivialité n'avait, parfois, rien d'une faiblesse, d'une facilité.

Au fil des pages de ce numéro, il sera question des pièces (y compris les moins connues), de leurs thèmes, de leur langue, ainsi que des controverses autour de l'homme. Faut-il voir en lui un grand misogyne ? Un populiste avant l'heure ? Corneille serait-il l'auteur de ses textes ? Sa rivalité avec Lully reposait-elle sur des coups bas ? Destinée aussi bien aux néophytes qu'aux plus fervents amoureux de Molière, cette édition de *Lire Magazine littéraire* vous plongera dans un riche univers, entre analyses du texte, entretiens avec des comédiens et metteurs en scène, synthèses, chroniques, etc. Place au théâtre des mots. Et que le spectacle commence !

Écoutez l'épisode de PORTRAITS, le podcast de *Lire Magazine littéraire* : *Molière, le mystérieux monsieur Poquelin,* sur votre plateforme d'écoute préférée

AUDREY SOVIGNET

***Lire Magazine littéraire* sur iPad !** Téléchargeable gratuitement sur l'App Store, l'application donne accès à toute l'actualité littéraire en temps réel, ainsi qu'aux anciens numéros de *Lire* à tarif préférentiel.

Notre boutique en ligne : lire.fr

Où adresser votre courrier ?

- **Par voie postale :** 15 rue de la Fontaine-au-Roi 75011 Paris
- **Par courrier électronique :** redaction@lire.fr
- **Sur la page Facebook du magazine :** www.facebook.com/Lire.Magazine.Litteraire
- **Instagram** @lire.magazine.litteraire
- **Twitter** @lire_ML

LiRE magazine littéraire

MOLIÈRE

Société éditrice
EMC2 SAS
au capital de 325 000 euros
Siège social
43, avenue du 11-Novembre
94210 Saint-Maur-des-Fossés
Tél. : 01 47 00 49 49
RCS 832 332 399 Créteil
Président/Directeur de la publication
Jean-Jacques Augier
Directeur général
Stéphane Chabenat
Adjointe Sophie Guerouazel

RÉDACTION

Directeur de la rédaction
Baptiste Liger

Rédacteur en chef
Alexis Brocas

Assistante de la rédaction Sabine Dard

Direction artistique
Philippe Marchand/olo.editions

Graphisme Élise Godmuse

Iconographie Janick Blanchard

Secrétariat de rédaction-correction
Valérie Cabridens, avec Meriem Djebli

Ont collaboré à ce numéro
Hubert Artus, Simon Bentolila, Camille-Élise Chuquet, Patrick Dandrey, Emma Daumas, Myriam Dufour-Maître, Laëtia Favro, Ilan Ferry, Stéphanie Hochet, Robert Kopp, Gladys Marivat, Jean Montenot, Jean-François Paillard, Daniel Picouly, Dominique Poncet, Bernard Quiriny, Martine Reid, Serge Sanchez.

Partenariats et développement
Astrid Pourbaix : 01 47 00 03 23 – publicite@lire.fr

Impression
Maury Imprimeur S.A Malesherbes

Publication mensuelle éditée par EMC2 SAS.
Siège social : 43, avenue du 11-Novembre
94210 Saint-Maur-des-Fossés
N° Commission paritaire : en cours.
Dépôt légal : juin 2021. ISSN n° 2724-752X
Second Class Postage Paid, At Long Island City N.Y.

Régie publicitaire
Mediaobs : 01 44 88 97 79
Directrice générale : Corinne Rougé
Directrice commerciale : Sandrine Kirchthaler (89 22)
Publicité littéraire : Aymon de La Forest Divonne (97 79) – afd@mediaobs.com

Ventes au numéro : A juste Titres
Pascale Delifer (04 88 15 12 41)
Diffusion : France MLP

Crédit de couverture
IconsoftheWord

Audience mesurée par AUDIPRESSE
ACPM OJD
PEFC PEFC/07-31-174 Certifié PEFC Ce produit est issu de forêts gérées durablement et de sources contrôlées www.pefc-france.org

1622-1673 Molière.

La Poste - SA au capital de 5 364 851 364 € - 356 000 000 RCS Paris - Siège social : 9 RUE DU COLONEL PIERRE AVIA - 75015 PARIS
Création Stéphane Humbert-Basset, gravure Pierre Bara d'après photo AKG-Images (signature).

Feuille de 10 timbres
Réf : 11 22 002 -14,30€

Document philatélique
Réf : 21 22 502 - 6€

Souvenir philatélique
Réf : 21 22 401 - 4,50€

Le timbre des 400 ans

Ma collection

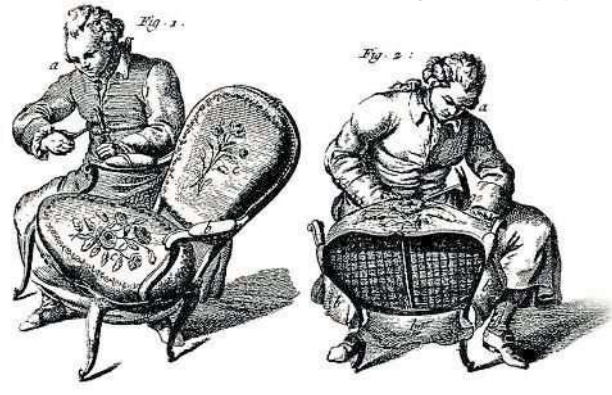
Carré d'Encre
13 bis rue des Mathurins, 75009 Paris
Tel : + 33 (0)1 42 93 86 84
contact.lecarredencre@laposte.fr

Service Clients Commercial de Philaposte
Tel : +33 (0)5 53 03 19 26
sav-phila.philaposte@laposte.fr

LA POSTE

Un masque et bien des rumeurs

Tant de légendes sont venues parasiter la biographie du comédien-dramaturge qu'il importe de rappeler d'emblée quelques faits principaux.



Tapissier du XVII^e siècle. Un métier en relation avec les élites aristocratiques et bourgeoises de l'époque.

DR

1 Molière était-il un enfant du peuple ?

Fils d'un riche marchand tapissier devenu tapissier du roi, le futur homme de théâtre a grandi au sein d'une élite bourgeoise dont il maîtrisa les codes et le langage.

Molière, s'il n'appartenait pas à l'aristocratie, n'était pas du tout un enfant du peuple, même s'il en descendait : son grand-père était un modeste tisserand originaire de Beauvais, qui, pris sous son aile par un oncle « maître tapissier et courtepointier » à Paris, embrassa cette profession bien plus lucrative. Les tapissiers du XVII^e siècle n'étaient pas de simples artisans : leurs meubles et tapis venaient embellir les intérieurs de l'élite aristocratique et roturière de l'époque. Dès lors, la famille Poquelin fit partie de la grande bourgeoisie commerçante du quartier des Halles, et le grand-père put acheter une maison rue de la Lingerie (que le père de Molière revendra pour 24 300 livres de l'époque, soit environ 270 000 euros d'aujourd'hui).

Le père et la mère de Molière, Jean Poquelin et Marie Cressé (fille d'un marchand tapissier qui se faisait appeler Louis de Cressé), se sont unis le 21 février 1621, en apportant chacun la somme remarquable de 2 200 livres de dot. Dans ce milieu, on cultive l'entre-soi : l'un a pour témoin « Daniel Crespy, marchand plumassier, bourgeois de Paris, oncle maternel, Toussaint Périer, marchand linger, et Marin Gamard, maître tailleur d'habits, beaux-frères », l'autre « Jean Autissier, juré du roi es œuvres de maçonnerie, et Noël Mestayer, marchand bonnetier, oncles paternels, Sébastien Asselin, marchand tapissier, oncle maternel ». Le 29 mars 1637, Jean Poquelin rachète à son frère sa charge de tapissier du roi, qui fait de lui un membre de la Maison du roi, ce qui l'élève encore d'un cran. Cette charge passera à son fils.

Cette bonne naissance non nobiliaire aura plusieurs conséquences pour Molière. Elle lui permettra bien sûr d'accéder à l'instruction et de se familiariser très tôt avec les codes et la langue d'une élite qu'il fera tant rire. Par ailleurs, dans les années 1630, le théâtre connaissait un formidable développement, et la grande bourgeoisie marchande constituait une part essentielle de son public. Comme les enfants de notre grande bourgeoisie actuelle, Molière eut sans doute la chance de connaître très tôt les joies du théâtre.

Alexis Brocas

Frontispice de l'édition de 1682 des *Précieuses ridicules*, dessiné par Pierre Brissart et gravé par Jean Sauvé.

P. BRISSART/J. SAUVÉ

2

Était-il une vedette ?

Tournée en province de la troupe, protections princière et royale… Le succès de l'acteur et dramaturge s'est construit peu à peu, jusqu'au triomphe des *Précieuses ridicules*, annonçant le début d'une nouvelle ère.

La notoriété de Molière égale alors celle des plus grandes célébrités artistiques d'aujourd'hui, avec qui il a beaucoup en commun – notamment l'art de retourner les attaques en publicité. Ses années parisiennes peuvent se lire comme une succession de triomphes entrecoupés de rares déceptions *(Don Garcie de Navarre)*. Molière fut admiré, commenté, critiqué, défendu et protégé par la passion que Louis XIV nourrissait pour ses pièces et pour son jeu d'acteur. Mais cette gloire n'a pas été fulgurante : elle s'est construite pas à pas.

C'est d'abord pour son talent de comédien tragique ou comique et pour ses qualités de chef de troupe (qu'il codirige alors avec le comédien Charles Dufresne) que Molière se fait connaître, durant les treize années que sa compagnie passe à sillonner la province. En 1653, le prince de Conti invite la troupe à jouer. Épris de comédie, l'ancien frondeur se plaît en compagnie de Molière et met la troupe sous sa protection. Peu à peu, celle-ci gagne en notoriété pour ses farces, meilleures que celles des compagnies concurrentes, et pour la première grande comédie de Molière, *L'Étourdi*.

En octobre 1658, passée sous la protection de Philippe d'Orléans, la troupe joue, devant Louis XIV, *Nicomède,* de Corneille, et une comédie perdue de Molière. Cela lui ouvre les portes de la salle parisienne du Petit-Bourbon où, un mois plus tard, elle donne *Les Précieuses ridicules*. Plus qu'un succès, c'est un triomphe. Le chroniqueur Donneau de Visé note : « L'on est venu à Paris de vingt lieues à la ronde, afin d'en avoir le divertissement ; il n'était fils de bonne mère, qui lorsque l'on la jouait ne s'empressa pour la voir des premiers, et ceux qui font profession de galanterie, et qui n'avaient pas vu représenter les *Précieuses,* […] n'osaient l'avouer sans rougir : cette Pièce enfin a tant fait de bruit, que les ennemis même de Monsieur de Molière ont été contraints de publier ses louanges ; mais non pas sans faire connaître par leurs discours, qu'ils ne le faisaient que de peur de passer pour ridicules. »

Ce triomphe ne s'explique pas seulement par le génie littéraire de Molière, mais par sa capacité à sentir l'air du temps : « Les uns [les adversaires de Molière] disaient que véritablement, la Pièce était belle, mais que le jeu faisait une grande partie de sa beauté. Les autres ajoutaient, que la rencontre du temps où l'on parlait fort des *Précieuses* aidait à la faire réussir, et qu'indubitablement ses Pièces n'auraient pas toujours de pareils succès, quand le temps ne les favoriserait pas […]. » Dès lors la carrière de Molière décollera pour ne jamais retomber.

A. B.

3 Quel genre de comédien était-il ?

Avant de devenir auteur, Molière fut un acteur, peut-être le plus fameux de son temps. Il s'est rêvé tragédien, mais son génie comique l'emporta.

Quand on demande à nos contemporains quels étaient les grands acteurs du siècle de Louis XIV, ce ne sont jamais les tragiques Floridor et Bellerose, ni le dramatique Montfleury, ni les comiques Jodelet et Baron, qu'ils citent spontanément. Le premier qu'ils nomment, souvent d'ailleurs le seul, est toujours Molière. Molière ? Plus de trois siècles et demi après sa mort ? Oui, Molière. Parce que, les témoins sont formels, de tous les illustres acteurs de son temps qui remplissaient les salles en défendant des textes signés des grands dramaturges de l'époque (Racine, Corneille, Rotrou et autres…), il est le seul qui avait ce petit truc en plus qui met le public à vos pieds : le génie du comique. On a tendance à l'oublier, mais avant d'être un auteur, Molière fut d'abord un acteur…

Quand celui qui n'est encore que Jean-Baptiste Poquelin décide à 20 ans de plaquer études et famille pour suivre la famille Béjart, c'est avant tout pour jouer. Parce que le drame est à la mode et que c'est le genre noble, le tout jeune homme qu'il est se rêve tragédien. Il s'aventure donc à de nombreuses reprises dans cet emploi, où pourtant il ne brillera jamais, parce qu'en réalité le sérieux ne lui sied pas et qu'il s'y sent à l'étroit, même dans les drames de son cru, comme ce *Dom Garcie de Navarre ou le Prince jaloux* où il s'est réservé le rôle-titre. À dire vrai, il n'est pas exécrable, ni même mauvais, et les volées de bois vert qu'il prend parfois de la part de la critique – notamment quand il se risque à jouer César dans le *Pompée* de Corneille – sont largement imméritées, mais il ne fait pas non plus exploser les recettes, et essuie parfois des flops. À force, il comprend que c'est l'auteur de comédies qu'il est, et lui seul, qui va permettre à l'acteur qui bouillonne en lui de se libérer. Il prend la décision de ne plus jouer que des rôles qu'il s'écrit, dans la mesure, évidemment, des contraintes de la programmation de sa salle. Comme par hasard, c'est à partir de ce moment-là qu'il va composer parmi ses œuvres les plus drôles, les plus ambitieuses et les plus subversives.

« Le vray portraict de Mr de Molière en habit de Sganarelle », gravure à l'eau forte de Fred T. Sillemacher en 1869, d'après la gravure originale de Claude Simonin (1661).

COLLECTION JOINVILLE/AKG-IMAGES

UN PITRE, UN VRAI, UN INTERPRÈTE INSURPASSABLE

Comme, physiquement, l'acteur Molière n'a ni joliesse ni grâce particulière, mais qu'il est costaud, bien bâti et énergique, l'auteur Molière lui écrit des rôles qui nécessitent du ressort et du caractère ; des rôles qui vont laisser le champ libre à sa créativité et à sa démesure de trublion ; des rôles aussi où, grâce à son visage d'une plasticité rare, il aura le loisir d'inventer toutes sortes de mines et de mimiques et même d'improviser. Car, lorsqu'il est habité par un personnage, l'acteur Molière peut tout faire : se métamorphoser en un éclair, grimacer, hoqueter, contrefaire une voix, singer une silhouette, et même parodier qui il veut. Il est impayable. C'est un pitre, un vrai, un interprète insurpassable dans sa façon de faire feu de la moindre réplique. Le rire qu'il sait déclencher aura une telle force dévastatrice qu'elle finira par mettre hors course tous les autres amuseurs de son temps. « Il était tout comédien, écrira l'homme de lettres Donneau de Visé, depuis les pieds jusques à la tête ; il semblait qu'il eût plusieurs voix ; tout parlait en lui et d'un pas, d'un sourire, d'un clin d'œil, et d'un remuement de tête, il faisait plus concevoir de choses que le plus grand parleur n'aurait pu dire en une heure. »

Tous les témoignages l'affirment : acclamé et plébiscité tour à tour dans Arnolphe, Harpagon, Sganarelle, Orgon, Alceste, Scapin… et Argan, l'acteur Molière a été la première « star » de l'histoire du théâtre. Aujourd'hui, il aurait son club d'admirateurs.

Dominique Poncet

4

Comment en est-on venu à dire du français « la langue de Molière » ?

***Monsieur de Pourceaugnac*, comédie-ballet écrite en 1669. Frontispice de l'édition de 1682 (gravure de Pierre Brissart).**

Parce que sa langue, directe et simple, est destinée à être entendue de tous, le dramaturge réunit toutes les qualités d'un porte-drapeau linguistique.

On sait la coutume d'attribuer à la langue de son pays le nom d'un écrivain célèbre. L'anglais est la « langue de Shakespeare » ; l'espagnol, celle de Cervantès ; l'Italie a son Dante, l'Allemagne son Goethe. En France, si Voltaire et Hugo sont parfois associés à la langue française, c'est avec Molière que nous la conjuguons le plus souvent. L'homme cumule toutes les propriétés que l'on attend d'un tel porte-drapeau. Amuseur du roi, de la noblesse, des grands, mais aussi des petits, sinon des humbles, il est d'une époque où la langue française est parlée dans toutes les cours d'Europe. Ce sera encore le cas du siècle de Voltaire, qui était lu dans le texte par le roi de Prusse, mais plus de celui de Hugo, dont la célébrité à l'étranger doit moins à la qualité de son écriture qu'à l'immense popularité de ses *Misérables*. Quant aux libelles, contes, essais, poèmes, romans et autres textes du spirituel Voltaire, s'ils étaient lus par les grands de son monde, ils n'atteignirent guère les oreilles de non-lettrés, sauf son théâtre, devenu illisible et aujourd'hui largement oublié. Ce qui n'est pas le cas du théâtre de Molière. Ouï jadis par le roi, sa cour, Monsieur ou Condé, mais aussi par le tout-venant de la province ou du Palais-Royal, il est aujourd'hui plus vivant que jamais.

Ce qui nous amène à la spécificité de sa langue. Molière n'est pas un écrivain soucieux d'imposer un style d'écriture à ses pairs : c'est un auteur de pièces, un directeur de troupe, un comédien. Directe, simple, sa langue est destinée à être entendue par tous. Attaché à la cour, il est obligé d'écrire vite pour le plaisir du roi. Il travaille « à l'oreille », autorisant parfois ses personnages à s'exprimer en prose cadencée et multipliant les emprunts. Ses *Précieuses ridicules* doivent, par exemple, beaucoup à une farce de l'abbé de Pure. Ainsi vient-il à bout rapidement de comédies entières, tels *Les Fâcheux,* pochade en trois actes « conçue, faite, apprise et représentée en quinze jours » ! Osons le dire : il y a quelque chose d'une « touche française » avant l'heure dans cette impression de facilité et de désinvolture, évidemment fausse, qui se dégage de son théâtre. Boileau fait mine de s'y tromper dans une dédicace : « Rare et fameux esprit, dont la fertile veine/ Ignore en écrivant le travail et la peine ;/[…] Dans les combats d'esprit savant maître d'escrime,/Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime. » Piquant, quand on songe que Molière venait de donner à la cour une *Princesse d'Élide* qu'il n'avait pas pu écrire jusqu'au bout en vers. À moins qu'il n'eût pas le temps de demander à Quinault de le faire.

C'est que la langue de Molière ne se prend pas au sérieux. Ce que Poquelin prend au sérieux, c'est ce qu'il s'aventure à représenter : non plus un univers d'intrigues sentimentales où l'on s'échange des propos conventionnels dans une langue figée, mais ce qu'il appelle les « manières du temps » : ces « bagatelles » que conspuent les frères Corneille, qui ont une si haute idée du théâtre qu'ils refusent qu'on puisse en faire le lieu d'expression. Elles sont pourtant le reflet des mœurs et des vices d'une société que, en digne successeur d'Aristophane, Molière dénonce avec un humour potache et corrosif : les dévots ne s'y sont pas trompés, qui ont fait interdire pendant cinq ans la représentation du *Tartuffe* au motif que le théâtre ne serait pas – non plus – le lieu où l'on discute religion. D'autant plus qu'on en discute avec des mots inconvenants, dans une langue vivante qui raille les jargons du médecin, du philosophe, du dévot, de la précieuse et du pédant, du bourgeois qui singe le marquis et du marquis qui singe le prince. Une langue bigarrée qui mêle le français ampoulé, les expressions paillardes, le latin de cuisine, le parler tantôt fantaisiste, tantôt authentique des paysans, comme dans *Monsieur de Pourceaugnac,* où une Picarde et une Languedocienne se disputent le héros. Une langue universelle, donc. Comme si Molière avait invité la société française en son entier dans sa manière de dire la langue.

Jean-François Paillard

TAYLOR INSTITUTION LIBRARY, OXFORD

Jean-Baptiste Lully (1632-1687), surintendant de la musique du roi (gravure de Gérard Edelinck).

5

Molière s'est-il affronté à Lully ?

Les deux célébrités protégées par le Roi-Soleil s'associèrent avec succès pour plusieurs comédies-ballets. Puis s'éloignèrent. Ennemis après avoir été amis ?

La légende est connue : le fameux compositeur Lully aurait trahi Molière et aurait œuvré à lui faire perdre la faveur de Louis XIV. Eux qui étaient pourtant assez amis pour se choisir comme parrains respectifs de leur progéniture, et assez proches pour que l'un (Molière) prête 11 000 livres à l'autre ! Eux qui, surtout, avaient collaboré à tant de comédies-ballets pour le plaisir du roi : *Le Bourgeois gentilhomme*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Mariage forcé*, l'immense *Psyché* (cinq heures de représentation). Las ! En mars 1672, Lully obtint de Louis XIV une « Permission pour tenir Académie royale de musique » accompagnée d'un monopole sur les spectacles dansés et chantés : il est désormais interdit de faire chanter « aucune pièce entière en musique soit en vers français ou autres langues sans sa permission écrite ».

D'après la légende, il s'agissait de priver Molière d'une part essentielle de son répertoire. La légende oublie un élément : peut-on imaginer sérieusement Louis XIV interdire à son auteur-comédien préféré de jouer ses comédies-ballets écrites d'abord pour lui plaire ? En fait, d'après Georges Forestier, rigoureux biographe de Molière, le compositeur visait d'autres cibles : « Lully avait réclamé un monopole absolu, à la fois pour faire cesser toute activité à l'opéra de la rue Guénégaud et pour contrer les ambitions grandissantes du Marais, sans se soucier de Molière et de ses compagnons. » Molière alla donc plaider sa cause, avec succès. Le 14 avril, parut une « Ordonnance portant défense aux comédiens […] de se servir dans leurs représentations de musiciens au-delà du nombre de six et de violons au-delà du nombre de douze ». Molière n'en avait pas besoin de plus pour donner ses spectacles. Quant à la légendaire inimitié qui, dès lors, l'aurait opposé à Lully, elle reste une hypothèse que rien ne vient étayer.

Alexis Brocas

6

Pourquoi Jean-Baptiste Poquelin s'est-il fait appeler Molière ?

Le choix d'un pseudonyme est une pratique courante dans le monde du spectacle. Hypothèses sur l'étymologie de « Molière ».

Les comédiens itinérants avaient besoin d'un nom de scène, qu'ils se forgeaient à la façon d'un titre de noblesse fantaisiste accolé à leur prénom. Le compère de Molière, Joseph Béjart, s'érigea ainsi brièvement « Sieur de la Borderie », avant de reprendre son patronyme pour profiter de la notoriété de Madeleine Béjart. Oui, mais pourquoi « Molière » ? Peut-être parce que le nom pouvait correspondre à des centaines de lieux ! Une « molliere » est synonyme de « meulière » : une carrière où l'on tire de la pierre. Dans certaines régions, nous dit l'universitaire Georges Forestier, « molliere » désigne par extension « un sol gras et marécageux ». Le mot rappelle, en outre, le nom de Louis de Mollier, musicien de l'époque, et de François de Molière d'Essertines, auteur d'un roman à succès…

A. B.

CCO PARIS MUSÉES/MUSÉE CARNAVALET

7

Le comédien a-t-il épousé sa propre fille, Armande ?

Histoire du colportage d'une fausse information alimentée par les ennemis et concurrents d'un homme de théâtre dérangeant.

Il s'agit d'une mauvaise plaisanterie qui a muté en affreux ragot avant de voyager jusqu'à nous. Tout part de la situation très particulière d'Armande Béjart, fille adultérine de Madeleine Béjart, comédienne et future membre de la troupe de Molière, et de son amant, Esprit de Rémond, seigneur de Modène. Pour lui donner un statut familial, elle fut enregistrée, dans les actes, comme la jeune sœur de Madeleine Béjart. Mais l'arrangement était connu, et beaucoup de monde savait qu'elle était en réalité la fille de Madeleine.

La liaison de Molière et de Madeleine Béjart commence en 1643, peu après la naissance d'Armande. Georges Forestier, biographe de Molière, voit en cette relation une camaraderie amoureuse plus qu'une passion réciproque. Madeleine est de quatre ans l'aînée de Molière, et, au moment de leurs amours, elle sort d'une longue relation avec Esprit de Rémond. Le caractère anodin (pour elle) de cette relation expliquerait qu'elle ait donné sans broncher la main de sa fausse sœur et vraie fille à son ancien amant dix-neuf ans plus tard. Molière et Armande se sont mariés le 22 janvier 1662. Molière ne manquait pas d'ennemis ou de concurrents. Grâce à une lettre du jeune Racine, nous savons que, en novembre 1663, le comédien Montfleury, issu de la troupe de l'hôtel de Bourgogne, rivale de celle de Molière, porta un placet au roi dans lequel il accusait Molière « d'avoir épousé la fille après avoir couché avec la mère ».

Il ne s'agit pas encore de dénoncer un inceste mais d'attirer des ennuis aux mariés, les lois de l'Église proscrivant de prendre une épouse née d'une femme avec laquelle on aurait vécu maritalement ou aurait été marié. Montfleury n'était pas écouté par Louis XIV (qui deviendra d'ailleurs le parrain d'un des enfants de Molière). Mais, de son placet à l'idée d'un inceste, il n'y a qu'un pas, qui fut d'abord franchi pour plaisanter. Puis la plaisanterie fut tournée en calomnie par les ennemis de Molière : la comédie *Élomire hypocondre ou les Médecins vengés*, de Le Boulanger de Chalussay, met en scène un pseudo-Molière parlant de la nécessité de forger sa femme, si possible avant le berceau… Mais, si inceste il y avait eu, les ennemis de Molière n'auraient pas manqué de l'embarrasser par une action en justice. S'il n'y a pas eu de procès, c'est bien que l'accusation ne tenait pas.

A. B.

La comédienne Armande Béjart (1640-1700), fille adultérine de Madeleine Béjart et d'Esprit de Rémond.

COMÉDIE-FRANÇAISE

ENTRETIEN

FRANÇOIS DE MAZIÈRES

« MOLIÈRE A VÉRITABLEMENT DÉMOCRATISÉ LA CULTURE »

Créé en 1996, Le Mois Molière attire tous les ans en juin plus de 100 000 festivaliers à Versailles. En cette année anniversaire du dramaturge, la programmation s'annonce particulièrement dense. Le maire de la ville et organisateur de l'évènement détaille le déroulé des festivités.

Comment Le Mois Molière est-il né ?

• **François de Mazières.** En 1995, lorsque je suis devenu adjoint au maire, j'ai fait part à ce dernier de mon rêve de créer un festival de théâtre. Je suis allé me présenter au directeur du Théâtre Montansier, l'acteur Francis Perrin. Je lui ai dit que j'aimerais voir déambuler dans les rues des charrettes de théâtre dans un festival portant le nom de Molière. On s'est tout de suite bien entendu, il était d'accord. Puis le conservatoire de Versailles s'est joint à nous, et d'autres partenaires de la ville. La première saison a marché très fort. Les fameuses charrettes tirées par les chevaux circulaient autour des principales places. Il y avait déjà beaucoup d'ambiance dans les rues. L'année suivante, on a encore grandi et, au fil du temps, on a développé cette idée de théâtre itinérant comme l'avait pratiqué Molière. On a enfin pu commencer à jouer dans des lieux du château et sous les colonnes du Trianon. Et puis ça s'est agrégé, et des acteurs renommés sont venus, comme Romane Bohringer et Isabelle Carré.

Exposition « Molière, la fabrique d'une gloire nationale ».

PIERRICK DAUL/VILLE DE VERSAILLES

Des acteurs que vous repérez d'ailleurs vous-même…

• **F. M.** J'aime beaucoup ce travail-là, repérer les jeunes acteurs et troupes qui ont du potentiel. Alexis Michalik était venu au festival avant d'être connu. On a aussi beaucoup travaillé avec Atelier Théâtre actuel, qui produit des spectacles. L'idée était ensuite d'accueillir des compagnies en résidence pour leur permettre de créer leur spectacle. Cette année, nous en avons onze. On collabore aussi avec Stéphanie Tesson, qui crée des spectacles au potager du Roi. Ou encore avec le metteur en scène Jean-Luc Jeener et la comédienne Salomé Villiers.

Quelle place est accordée aux œuvres de Molière dans le festival ?

• **F. M.** On laisse les troupes libres dans le choix de leur répertoire, elles peuvent choisir ou non de jouer du Molière. Évidemment, il est souvent représenté. Mais, ce que l'on retrouve avant tout, c'est l'esprit de Molière. Son théâtre s'intéresse aux sujets de société avec élégance, humour et légèreté. Son nom s'est imposé car il est l'homme qui incarne le plus le théâtre français, et son succès est lié historiquement à Louis XIV et à l'histoire de Versailles. Et aussi parce que Molière a véritablement démocratisé la culture. Il permet d'être exigeant sans être élitiste, ne parle pas qu'à un public de gens cultivés. Cette capacité d'intégration que représente son œuvre est importante, voilà ce qu'il nous a enseigné en vingt-six ans de festival. Bien sûr, en cette année particulière qui marque les quatre cents ans de sa naissance, une place plus importante est donnée à ses pièces dans notre programmation. D'ailleurs, la saison s'ouvre avec sa comédie en un acte *L'Impromptu de Versailles,* où il répond aux critiques de *L'École des femmes*. Il y raconte son histoire, et sa troupe est mise

en scène dans une situation d'urgence. La pièce est montée par Anthony Magnier, qui est en résidence ici. Puis il y aura la création de Jean-Philippe Daguerre, autour de Molière. Ronan Rivière, un très bon chef de troupe, qui est aussi un résident, s'intéressera quant à lui à un dramaturge espagnol qui a sûrement inspiré Molière, Lope de Vega.

Molière était également l'auteur de comédies-ballets. Compte tenu de son rapport à la création musicale, comment cet aspect de son œuvre sera-t-il abordé ?

• **F. M.** Louis XIV adorait la musique, et son règne correspond à une période unique sur le plan artistique et musical. Avec des compositeurs géniaux qui ont mis en musique Molière, tels que Charpentier et Lully. Cette année, il y aura une mise en scène du *Médecin malgré lui* à partir d'un opéra de Charles Gounod, avec le baryton et comédien Nicolas Rigas. L'opéra royal du château de Versailles est un lieu magique, et son directeur, Laurent Brunner, propose toute l'année une programmation musicale d'une très grande qualité. Au mois de juin, vous pourrez découvrir *Le Bourgeois gentilhomme* monté par Denis Podalydès[1].

L'exposition « Molière, la fabrique d'une gloire nationale » est à découvrir en ce moment au château de Versailles. Elle se propose de parcourir l'œuvre de Molière, mais aussi sa vie, malgré de nombreuses zones d'ombre. Est-ce pour cette raison que la gloire a été choisie comme fil rouge ?

• **F. M.** Georges Forestier l'a souligné dans sa remarquable biographie : de nombreuses légendes entourent la vie de Molière. On a beaucoup falsifié ce qu'il était. Comme l'idée qu'il aurait été rejeté à la fin de sa vie, alors qu'il était véritablement une star. Il fallait démystifier cela. Molière était un homme politique extrêmement fin, qui a réussi à séduire le roi. Il était son tapissier, assistait à son lever, ce qui lui donnait, rappelons-le, une grande proximité. L'angle était donc de montrer que Molière a connu une gloire nationale et que son influence est majeure. Il est presque le premier vecteur de la francophonie, puisqu'il est l'auteur français le plus joué et le plus lu à l'étranger. C'est ce qui constitue la première partie de l'exposition. Vient ensuite une partie plus originale axée sur le mythe revisité de Molière : ses principales mises en scène, l'exploitation de son œuvre sur différents supports, sa présence dans le monde à travers les époques. Vous pourrez également découvrir une section consacrée aux costumes, qui permet de visualiser la façon dont on a pu imaginer les personnages de Molière, ce que la société a voulu voir incarné à travers ses personnages. Enfin, pour revenir sur l'influence de Molière à l'étranger, notons le colloque « Molière sans frontières », qui se déroulera pendant deux jours, durant la deuxième semaine de juin au Théâtre Montansier. Avec le commissaire de l'exposition Martial Poirson, qui coordonnera ces journées, l'idée était de revenir de manière très sérieuse sur cette thématique essentielle qu'est Molière hors de l'Hexagone – en Europe, il joua un rôle d'ambassadeur –, le tout débattu avec des metteurs en scène et des universitaires français et étrangers de renom.

ROMAIN GAILLARD/REA/VILLE DE VERSAILLES

François de Mazières, maire de Versailles et fondateur du Mois Molière.

« On y retrouve avant tout l'esprit de Molière : un théâtre qui s'intéresse aux sujets de société avec élégance et humour »

Pour finir, évoquons un hommage impérissable, celui qui lui sera fait sous la forme d'une sculpture…

• **F. M.** J'ai trouvé qu'il serait intéressant de garder une trace définitive de ce 400e anniversaire. Cette statue marque non seulement l'évènement d'une pierre blanche, mais s'inscrit aussi dans le cadre de la Biennale d'architecture et de paysage de la région Île-de-France, dont je suis le commissaire général. L'œuvre se trouvera face à la gare, dans un bosquet créé pour l'occasion. L'artiste, Xavier Veilhan, est connu notamment pour avoir travaillé sur des bustes en bronze de personnalités du monde de l'architecture. Cette fois, il s'est inspiré de la fameuse statue de Molière qui se situe à l'entrée de la Comédie-Française, où celui-ci est assis sur un fauteuil. Il a déguisé un modèle vivant avec un costume d'époque, une perruque, et il en a fait une reconstitution à partir de capteurs reliés à un ordinateur. La taille de cette statue en bronze fait une fois et demie celle du modèle. Et elle sera au niveau des passants, qui pourront s'asseoir à côté, ce qui permet une proximité, un peu comme pour représenter l'idée d'un Molière accessible à tous !

Propos recueillis par Simon Bentolila

1. Un évènement à la croisée du théâtre, du chant et de la danse, représenté entre les 9 et 19 juin 2022, avant le spectacle *Molière et ses musiques* dirigé par William Christie.

« Molière, la fabrique d'une gloire nationale, 1622-2022 »,
Espace Richaud,
78, bd de la Reine, Versailles.
Jusqu'au 17 avril.
26e édition du Mois Molière,
du 1er au 30 juin 2022.
versailles.fr/

ENTRETIEN

FRANCIS HUSTER

« SI MOLIÈRE N'ENTRE PAS AU PANTHÉON, JE NE MONTE PLUS SUR SCÈNE ! »

À l'automne dernier, l'acteur, metteur en scène et réalisateur publiait coup sur coup un *Dictionnaire amoureux de Molière* et un ouvrage intitulé *Poquelin contre Molière*. Pendant toute sa carrière, il a fréquenté l'œuvre, les rôles, l'esprit et la langue de son écrivain de prédilection.

Francis Huster, homme de théâtre et auteur de deux livres sur Molière.

CHRISTINE RENAUDIE/ARMAND COLIN

Vous avez joué et mis en scène *Le Bourgeois gentilhomme, L'Avare, L'Impromptu de Versailles, L'École des femmes, L'École des maris, Dom Juan, Le Misanthrope.* Que représente Molière pour vous ? Et pourquoi ces deux livres ?

• **Francis Huster.** Pour moi, c'est une dévotion. Je pense qu'on ne peut pas être un acteur français sans accepter la tutelle et les enseignements de Molière. Comme on ne peut pas être un acteur britannique sans accepter ceux de Shakespeare. Comme je l'écris dans la préface du *Dictionnaire*, j'ai tenu une promesse faite à Jean-Louis Barrault, promesse issue d'un engagement que Barrault lui-même avait pris auprès de Louis Jouvet d'écrire cette bible sur Molière. Les éditions Plon m'avaient proposé, il y a cinq ans, d'écrire cet ouvrage. Le second livre, c'est parce que je tenais absolument à expliquer, à démontrer, qu'il faut distinguer Poquelin de Molière. L'auteur du comédien. Le personnage et le rôle. L'écrivain crée le personnage, mais à un moment ce dernier lâche l'auteur pour aller vers l'acteur. Là, le personnage devient un rôle. La différence entre un personnage et un rôle, c'est que le rôle, c'est la marionnette de l'acteur. Or Poquelin était dramaturge, et Molière était acteur. On ne peut pas séparer une facette de l'autre. Et ça, je trouve que l'Éducation nationale ne le fait pas, ou mal.

Quelles évolutions théâtrales lui doit-on ?

• **F. H.** Il est le père de la troupe. C'est le principal. Avant Molière, il n'y a pas cet esprit de troupe. Les vrais successeurs de Molière ne sont pas des auteurs, mais ce sont Louis Jouvet, Jean Vilar, Jean-Louis Barrault, Jean Danet, Patrice Chéreau, Antoine Vitez, Roger Planchon, ou des gens de la Comédie-Française comme Pierre Dux et Jean-Paul Roussillon. La notion de troupe, c'est Molière qui l'a amenée. Le patron de la troupe, c'est Molière. Vous allez rigoler, mais pour moi le Molière d'aujourd'hui, c'est Didier Deschamps [le sélectionneur de l'équipe de France de football]. Il fait exactement avec les Bleus ce qu'il faut faire avec une troupe. Il n'hésite pas, en patron, à dire à untel « dehors », s'autorisant du coup à lui dire

de revenir [Karim Benzema]. Des chefs comme ça, il n'y en a eu que quelques-uns en politique, et la France a besoin de ça.

Molière est un « classique », puisqu'on l'apprend à l'école. Mais il demeure un « moderne », que les acteurs de tout genre ont vénéré et ont voulu jouer. De Louis Jouvet à Louis de Funès en passant par Michel Serrault ou encore… vous-même !

• **F. H.** Vos exemples sont très justes. J'ai moi-même proposé à Jamel Debbouze de jouer *Dom Juan*, il y serait génial dans le rôle de Sganarelle. Je lui ai dit qu'il ne serait pas devenu comédien s'il n'y avait pas eu Molière, et qu'il faut lui rendre hommage – comme le fit Fernand Raynaud avec *Le Bourgeois gentilhomme*. Idem avec Dany Boon : j'attends toujours qu'il interprète Tartuffe, il serait extraordinaire. La réponse à votre question est simple : Molière n'est pas un classique, c'est un moderne. Un éternel moderne. Le considérer comme un classique, c'est être à côté de la plaque. Qu'est-ce que c'est un classique ? C'est quelqu'un qui est un miroir de son époque, de sa société. Zola est un classique. Transposer Zola en 1950 ou en 2020 serait une erreur, parce que ce n'est plus du Zola. Alors que Molière, si on le laisse dans le XVII^e^ siècle, on effondre son propos, c'est ridicule. La modernité de Molière, c'est sa langue, c'est pour ça que la langue que nous parlons en 2022 est la même que celle de son époque. Le génie comique de Molière, que les Italiens ont d'ailleurs très bien compris, c'est de mélanger les histoires en y amenant de l'imprévu, le truc qui ne devrait pas se passer, et tout d'un coup la pièce change de sens, elle porte sur autre chose. Ça a l'air idiot, mais personne ne l'avait fait avant lui. Scarron n'y avait pas pensé. Or, ces plusieurs histoires en une, ces plusieurs sujets en même temps dans la même scène, ça parle aux générations qui regardent leur smartphone pendant les discussions du repas. Molière avait compris la construction scénique avant tous les autres.

À quoi était-ce dû selon vous ?

• **F .H.** Je crois, pour en avoir discuté avec Vittorio De Sica, qu'il a beaucoup souffert. Que le fait d'être orphelin de mère, surtout à cette époque, comme Racine d'ailleurs, et au même âge, 10 ans, tout ça a fait qu'il s'est très tôt méfié de tout. Je crois que, dès lors, il a tout regardé, tout pris, tout volé, tout restitué. Il a été tellement abandonné qu'il a eu une perception incroyable. J'ai moi-même été violé à l'âge de 11 ans, et à partir de ce moment-là j'ai complètement changé de personnalité.

On dit du français que c'est la langue de Molière, comme on dit de l'anglais que c'est la langue de Shakespeare. Comment expliquez-vous cette aura d'auteurs de théâtre dans leur propre langue ?

• **F. H.** Le français est la langue de Molière parce que c'est la langue de ceux qui se trompent. Les Britanniques, dans la langue de Shakespeare, ne se trompent pas : ils se distancient, ils jugent. Alors ils sont insupportables, vous ne pouvez pas les faire dévier, vous ne pouvez pas les influencer ! *(Rires)* Mais ils n'ont jamais cédé, ils n'ont jamais perdu une seule guerre, même si elle doit durer cent ans. Le problème de la France, qui selon moi la rend tellement séduisante, c'est qu'au contraire on ne se distancie pas, on a les mains dans le cambouis, on en prend plein la gueule, on change d'avis toutes les deux minutes. Cette langue est insupportable ! C'est la seule langue, en outre, dont on ne prononce pas toutes les lettres : le *p* de « compter », les *e* muets, etc. Le verbe « aller » donne « j'irai », « je vais », « j'ai été »… Je défie quiconque de savoir si à l'impératif on met un *s* ou pas. C'est un foutoir, c'est un scandale cette langue. Ce foutoir de la langue se retrouve dans le foutoir de notre pays. Paradoxalement, c'est peut-être de ce foutoir que naît une maladresse, une indiscipline, une contradiction. Une réaction héroïque – la Révolution –, ou unificatrice – de Gaulle qui gracie Pétain, jamais un Anglais n'aurait fait ça…

On dit aussi que Molière n'a pas donné la parole ou de rôle valorisant aux femmes. Pourtant, *Les Femmes savantes*…

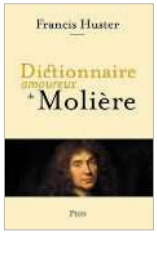
• **F. H.** C'est le contraire ! Dans cette pièce, Armande est un des rôles le plus sublimes du théâtre. Les autres aussi. Mais enfin ! la pièce ne s'intitule pas « Les Femmes ridicules », mais *Les Femmes savantes* ! La seule erreur, et là vraiment Molière est coupable, c'est le personnage de Chrysale. Il aurait dû faire de Philaminte une veuve, à ce moment-là il y aurait eu un autre personnage masculin que Chrysale qui aurait été une sorte d'Alceste des « Femmes savantes ». Molière ne l'a pas fait, et je pense qu'il ne l'a pas fait parce qu'il n'avait pas envie de jouer le rôle lui-même. Du coup, on a un personnage masculin qui n'a pas autant de scènes que les autres protagonistes mâles de Molière, qui ne connaît pas de retournements de situation. Si j'étais ministre de la Culture, j'interdirais à tous les hommes de mettre en scène Molière. Je ferais un pari du genre : pendant un an, seules des femmes mettront en scène Molière… Vous allez voir la différence. Surtout pour *Le Misanthrope* ! Comme je l'écris dans le *Dictionnaire amoureux*, pour moi, c'est le chef-d'œuvre. Et comme tous les chefs-d'œuvre de tous les artistes, c'est le plus mal compris.

Vous plaidez pour l'entrée de Molière au Panthéon…

• **F. H.** Le président de la République, le Premier ministre, les ministres de l'Éducation nationale, de la Justice et de l'Économie ont tous eu mon livre entre les mains. Ils ont tous répondu à mon envoi. J'attends la décision de Macron… Si Molière n'entre pas au Panthéon, je ne fais plus ce métier, je ne monte plus sur scène ! C'est insupportable de penser que les Britanniques ont magnifié et célèbrent Shakespeare, alors que la République française se fout du monde. Qu'aucun comédien ne soit jamais entré au Panthéon, c'est inadmissible. Ce pays magnifie les pianistes, les virtuoses, les compositeurs – le respect leur est dû, bien sûr –, mais, pour ce qui est du métier de comédien, rien, et c'est inadmissible.

Propos recueillis par Hubert Artus

POQUELIN CONTRE MOLIÈRE. UN DUEL À MORT
FRANCIS HUSTER
240 P., ARMAND COLIN, 18,90 €



DICTIONNAIRE AMOUREUX DE MOLIÈRE
FRANCIS HUSTER
670 P., PLON, 26 €

Molière dans le rôle de César dans la tragédie de Corneille *La Mort de Pompée*, par Nicolas Mignard (v. 1650).

CC0 PARIS MUSÉES/MUSÉE CARNAVALET

Vie d'un poète béni

La vie de Molière a ceci de réjouissant qu'elle fut ensoleillée par le succès. Elle peut se lire comme une extraordinaire aventure théâtrale, incluant des débuts agités, un exil provincial, un retour à Paris… Du Théâtre du Palais-Royal, où il joua douze ans durant, à la cour de Louis XIV, qu'il faisait se tordre de rire, Molière enchaîna les triomphes tout en suscitant des scandales, qu'il sut tourner à son profit.

Sur la route de la Comédie-Française

La biographie de l'illustre dramaturge témoigne d'une sidérante boulimie de compétences, de registres et d'honneurs, laquelle semble avoir été satisfaite.

Admirable Molière, dont jamais la faveur n'a décru et qui a uni les Français depuis près de quatre siècles dans les mille nuances de rire qu'il savait décliner ! Admirable Molière, qui sut exploiter les beautés sobres de l'Antiquité, les grossièretés réjouissantes des farces médiévales, les quiproquos du théâtre italien et le naturel cultivé par son temps dans une œuvre que ses spectateurs et lecteurs ont réinterprétée à toutes les époques. Les Lumières, avec Voltaire, l'ont enrôlé dans leur bande : Molière n'attaque-t-il pas l'Église à travers Tartuffe ? Ne défend-il pas la science quand il moque le faux savoir des médecins ? N'incite-t-il pas à l'esprit critique en pointant les défauts de ses contemporains ? Puis le XIXe siècle l'a coiffé d'un bonnet phrygien : Molière montre des roturiers quêtant la noblesse, comme ce pauvre George Dandin ? Il défend donc l'égalitarisme. Il s'en prend aux précieuses et aux Célimène ? Il attaque donc les sophistications superficielles de l'aristocratie, auxquelles il opposerait les valets, souvent de bon sens et injustement maltraités tel le Mascarille de *L'Étourdi,* sa première comédie : « Quand nous faisons besoin, nous autres misérables,/Nous sommes les chéris et les incomparables ;/Et dans un autre temps, dès le moindre courroux,/ Nous sommes les coquins qu'il faut rouer de coups. »

VEDETTARIAT ET RAGOTS

Ne nous moquons pas de ces enrôlements : ils ne sont pas seulement motivés par des calculs politiques, mais par l'affection, et justifiés par des citations de l'auteur. Molière a fait parler tant de personnages selon tant de registres qu'on peut lui faire dire bien des choses. En ce sens, il est ductile, tout en restant irréductible : chaque tentative de le rallier à une opinion politique postérieure trouve une réfutation dans sa biographie ou dans son œuvre. Molière, précurseur des Lumières ? Il respectait au moins les apparences de la religion et, dans son agonie, réclama une extrême-onction, qu'il ne reçut pas. Molière, boutefeu prérévolutionnaire ? Il monta des spectacles grandioses pour le bon plaisir du roi et la gloire du royaume, et sa relation avec Louis XIV ressemble bien plus à de la connivence, sinon à de l'amitié, qu'à de la soumission. Plutôt qu'attendre que l'époque nous serve un Molière « woke » (qui sera réfuté par son M. Jourdain transformé en « Mamamouchi » turc dans *Le Bourgeois gentilhomme),* mieux vaut essayer de le restituer dans son temps.

Cela n'est pas si facile, d'une part parce que, quatre cents ans après, la documentation manque (on ne sait, par exemple, presque rien de sa jeunesse) ; ensuite parce que Molière devint, de son vivant, une immense vedette, que sa vie suscita tant de ragots, et que ses œuvres, souvent attendues, furent interprétées de façon parfois

Chronologie

15 janvier 1622

Jean-Baptiste, fils de Jean Poquelin, maître tapissier, et de Marie Cressé, fille de tapissier courtepointier, est baptisé en l'église Saint-Eustache, dans le quartier parisien des Halles. Jean-Baptiste est probablement né ce 15 janvier, la mortalité infantile d'alors incitant les parents à faire baptiser leurs enfants sur-le-champ.

1629-1632

L'oncle de Jean-Baptiste, Nicolas Poquelin, achète une charge de tapissier et valet de chambre du roi. Un an et demi plus tard, il la transmet à son frère Jean, qui obtiendra six ans plus tard que cette charge puisse passer à son fils. En 1632, la mère de Molière, Marie Cressé, est inhumée au cimetière des Innocents.

1643

Jean-Baptiste lance sa carrière. Le 3 janvier, il renonce à reprendre la charge de tapissier, afin que son frère puisse en bénéficier. Le 30 juin, il fonde l'Illustre Théâtre avec neuf comédiens, dont Joseph, Geneviève et Madeleine Béjart (alors la vedette de la troupe). En septembre, ils louent la salle du jeu de paume des Métayers.

abusive. Ainsi, nous avons tous lu ou appris que Molière aurait épousé celle qui était peut-être sa fille, qu'il aurait raconté sa jalousie à travers *Le Misanthrope,* qu'il aurait livré son bulletin de santé via *Le Malade imaginaire* avant de mourir sur scène et de se voir enterré en réprouvé, parmi les bébés non baptisés – la vengeance de l'Église ! Pas de chance, tout cela est faux ou fort tiré par les cheveux.

Passons vite sur les qualités révolutionnaires que lui prêta la postérité : elles traduisent en fait la pensée de l'aristocratie et de la bourgeoisie éduquée qui formaient son public. Molière s'adressait à des individus tempérés et instruits, capables de déceler les injustices et les absurdités de leur temps, mais qui n'entendaient pas pour autant couper des têtes pour asseoir leurs vérités. Les premiers spectateurs de Molière savent bien qu'ils habitent un monde imparfait – ils se l'entendent répéter chaque dimanche à l'église. Ils estiment aussi que prétendre avoir raison contre tout le monde relève de la pure démence. Comme le dit Sganarelle dès *L'École des maris* : « Mais je tiens qu'il est mal, sur quoi que l'on se fonde,/De fuir obstinément ce que suit tout le monde,/Et qu'il vaut mieux souffrir d'être au nombre des fous,/ Que du sage parti se voir seul contre tous. » *Le Misanthrope* le confirmera à sa façon.

Molière (représenté à gauche) et la *commedia dell'arte* (école française, 1670).

LE LOUIS DE FUNÈS DE SON TEMPS

Si les grandes comédies de Molière portent la pensée d'une élite libérale, elles parviennent à s'adresser à tout le monde. C'est un des (nombreux) aspects du génie de Molière : l'ampleur de son registre. Molière commence par écrire des farces proprement délirantes – dans *Le Médecin volant,* on verra un Sganarelle déguisé en médecin boire cul sec les urines d'une patiente pour prouver sa conscience professionnelle… Bien plus tard, il rédigera *Le Misanthrope,* qui, par l'ambiguïté de ses personnages, annonce la modernité. Mais il ne rechigne pas à mêler les deux, ce que Boileau lui reprochera par une expression fameuse (« Et sans honte à Térence allié Tabarin »). Pourtant, c'est grâce à d'excellents mélanges de comédie populaire et de comédie sophistiquée que Molière fait toujours rire nos collégiens. Les coups que ce fourbe de Scapin assène à Géronte gardent, pour les jeunes gens, des vertus cathartiques. Les plaintes de Harpagon sont drôles par elles-mêmes (« C'en est fait ! je n'en puis plus, je me meurs, je suis mort, je suis enterré. N'y a-t-il personne qui veuille me ressusciter, en me rendant mon cher argent, ou en m'apprenant qui l'a pris ? »), mais elles encouragent chacun à s'interroger sur son rapport à l'argent. Et dans la fine satire des *Précieuses,* on aime aussi le quatrain galant imbécile produit par Mascarille (qui se termine par « Votre œil en tapinois me

1644-1645
Première mention de son pseudonyme dans un acte notarié de juin 1644 signé « de Molière ». En 1645, faillite de l'Illustre Théâtre : Molière est arrêté pour dettes, car il en est le répondant, ce qui nous informe de sa prééminence. Son père règle l'addition : 1 965 livres.

1646
Molière et les Béjart rejoignent la troupe de Charles Dufresne, avec laquelle ils tournent en province treize ans durant. Ne pas y voir des années de vaches maigres : la troupe récolte bien des succès, voyage très confortablement, et se fait une belle réputation.

1653
La troupe obtient la faveur du prince de Conti et devient « Troupe de Son Altesse le Prince de Conti ». Plus tard, Molière deviendra l'interlocuteur privilégié du prince.

FOTOTECA GILARDI/AKG-IMAGES

dérobe mon cœur,/Au voleur, au voleur, au voleur, au voleur ! »)

À son génie de la comédie, Molière en alliait un autre, que ses contemporains lui reconnaissaient en premier : il était un fabuleux acteur comique, un improvisateur éprouvé, un excellent imitateur. Le Louis de Funès de son temps – sauf que celui-ci n'écrivait pas, quand le Molière auteur donnait au Molière acteur des rôles qui servaient merveilleusement ses qualités. Ainsi la coquine « scène du ruban », de *L'École des femmes* – où le barbon Arnolphe, joué par Molière, tente de faire avouer à la très innocente Agnès, qu'il ambitionne d'épouser, ce que lui a pris le jeune Horace qu'elle a reçu sans y penser à mal : « ARNOLPHE. – Ne vous a-t-il point pris, Agnès, quelque autre chose ? […]/ AGNÈS. – Hé ! il m'a…/ARNOLPHE. – Quoi ?/ AGNÈS. – Pris…/ARNOLPHE. – Euh !/ AGNÈS. – Le…/ARNOLPHE. – Plaît-il ? » Entre chacune des répliques avortées d'Agnès, Molière se tournait vers son public pour lui adresser une de ses célèbres mimiques de dépit bouffon. Effet garanti !

Est-ce le génie de la scène qui, en Molière, a enfanté l'auteur, ou Molière s'était-il essayé à écrire avant même de fonder l'Illustre Théâtre ? Deux thèses s'affrontent : l'une voit un Molière se voulant d'abord comédien et commençant par trafiquer, abouter et réécrire des farces antérieures pour alimenter le répertoire de sa troupe alors qu'elle tourne en province ; l'autre assure que Molière, qui fut d'abord un jeune étudiant en droit, a sans doute nourri des ambitions littéraires avant de s'allier à la famille Béjart et de devenir comédien. La documentation manque pour trancher, mais rien n'interdit de croiser les deux options et de voir, dans le Molière d'avant la gloire, un de ces jeunes gens doués pour tout, portés par une formidable énergie, passionnés par le théâtre dans tous ses aspects, même les plus prosaïques, s'essayant à tout car voulant tout apprendre, et dotés d'un enthousiasme assez contagieux pour entraîner tout le monde à sa suite.

DES DÉBUTS AGITÉS

La vie de Molière a ceci de réjouissant qu'elle est ensoleillée par le succès. Certes, il connut, brièvement, la prison pour dettes, deux ans après ses débuts. Mais ensuite quelle ascension ! Molière n'est pas un artiste maudit, il est tout le contraire. Le théâtre l'a rendu richissime, et ses publications, pensions et commandes royales ont accru sa fortune. Contrairement à La Fontaine, son contemporain, qui survécut en se faisant entretenir, Molière savait faire fructifier son talent.

On peut voir là l'influence de son milieu d'origine : Jean-Baptiste Poquelin est un enfant de la grande bourgeoisie parisienne.

« Mais je tiens qu'il est mal, sur quoi que l'on se fonde,/De fuir obstinément ce que suit tout le monde,/Et qu'il vaut mieux souffrir d'être au nombre des fous,/Que du sage parti se voir seul contre tous »

Sganarelle dans *L'École des maris*

Scène de *La Critique de L'École des femmes* (1663).

BIANCHETTI/LEEMAGE

165 ?

Molière commence à écrire des farces, qui n'ont pas été conservées, peut-être en pratiquant le « raccommodage » : le collage de textes tirés de pièces portant sur un même thème. D'après Donneau de Visé, « il fit des farces, qui réussirent un peu plus que des farces et qui furent un peu plus estimées dans toutes les villes que celles que les autres comédiens jouaient ».

1654-1655

Il se lance dans la composition de *L'Étourdi*, sa première grande comédie (en cinq actes et en alexandrins), et enchaîne avec *Le Dépit amoureux* (en cinq actes et en vers).

1656-1657

La troupe alors connue comme la « troupe de Molière » joue à Avignon. Le peintre Mignard peint le tableau montrant Molière en César dans *La Mort de Pompée*, de Corneille. Selon Georges Forestier, il doit en partie son ascendant à son talent pour séduire les puissants.

Son père, maître tapissier aux Halles, procurait aux gens fortunés, nobles ou bourgeois, les signes intérieurs de richesse et de distinction qui ornaient leurs appartements – et c'est sans doute dans sa boutique que le jeune Molière se familiarisa avec les mœurs de la noblesse. Le père de Molière était aussi « valet de chambre tapissier du roi », ce qui lui donnait, un trimestre par an, ses entrées à la cour. Le milieu des riches artisans des Halles où grandit Jean-Baptiste est un milieu endogame – on s'y marie entre soi – mais aussi tourné vers les arts : ils fournissent une bonne part du public des théâtres parisiens.

La jeunesse de Jean-Baptiste Poquelin reste obscure – on ignore ainsi comment il réagit à la mort de sa mère, l'année de ses 10 ans. On suppose qu'il entama des études de droit, ce qui implique qu'il ait suivi ce que son biographe, Georges Forestier, appelle « le parcours normal des fils de bourgeois, depuis les "petites écoles" jusqu'aux deux années de philosophie ». L'appel des planches sera plus fort. Selon la légende, Molière aurait embrassé la profession de comédien pour embrasser la comédienne Madeleine Béjart, dont il était déjà amoureux. Peu importe ! on peut imaginer que, dans l'esprit de Molière, ces séductions confluaient, qu'il aimait et la comédie et la talentueuse comédienne. L'auteur Molière, lui, attendra encore dix ans avant d'éclore – ce qui plaide pour une vocation née sur le tas.

Ce que l'on sait : le 3 janvier 1643, Jean-Baptiste donne quittance à son père d'une partie de la charge de sa mère et renonce à reprendre sa charge de tapissier du roi pour que son frère cadet en bénéficie. En clair, Molière se lance dans la carrière. L'Illustre Théâtre est fondé le 30 juin. La troupe loue une salle de jeu de paume à Paris, près du Pont-Neuf, la fait aménager, et ouvre le 1er janvier suivant. On ne sait rien du programme, sinon que la jeune troupe peut compter sur de bons auteurs : Tristan L'Hermite, André Mareschal, le débutant Jean Magnon. À l'époque, l'Illustre Théâtre se spécialise dans les tragédies – la comédie n'est pas un art noble, même si elle permet des succès. Une rumeur veut que Molière ait été un piètre acteur tragique, ce qui paraît peu crédible : il assurait les premiers rôles, face à Madeleine Béjart, tragédienne aux talents indiscutés.

Bien servi par la chance (et l'incendie du Théâtre du Marais, qui dominait la scène parisienne avec l'hôtel de Bourgogne), l'Illustre Théâtre connaît, en son jeu de paume, des débuts fastes, et, durant cette période, Jean-Baptiste Poquelin prend le nom de Molière. Ces succès s'achèvent en octobre 1644, quand le nouveau Théâtre du Marais rouvre, avec ses vedettes jouant *Le Menteur* de Corneille, et que l'hôtel de Bourgogne met les bouchées doubles pour lui faire concurrence. Les recettes de l'Illustre Théâtre s'effondrent. Les pièces tournent de plus en plus vite. La troupe s'endette, change de salle, et n'arrive

MADELEINE BÉJART, UNE GRANDE ACTRICE

Derrière le génie de Molière, son sens des affaires, son formidable allant, on trouve une femme : la talentueuse Madeleine Béjart, de quatre ans son aînée, qui deviendra son amante et s'imposera surtout, dès les débuts de l'Illustre Théâtre, comme une tragédienne d'exception. Son rôle ne s'arrête pas là : elle participe aux affaires. En 1658, c'est elle qui sous-loue une salle parisienne pour la troupe avant que celle-ci ne se voie offrir de jouer au Petit-Bourbon gratuitement. Elle fut sans doute le mentor de Molière, et incontestablement le joyau de la troupe – elle peut choisir ses rôles dans les reprises, et se partage les premiers rôles féminins avec Catherine de Brie dans les nouveautés, avant de s'effacer au profit de sa fille Armande. On peut lui supposer, outre une grande beauté, une forte personnalité et une belle fidélité aux siens : en 1646, le prestigieux Théâtre du Marais la courtise, mais elle préfère tourner en campagne avec la troupe de Dufresne, rejointe par Molière. Elle navigue par ailleurs dans les hautes sphères : le père de sa fille est le comte de Modène. Elle meurt le 17 février 1672, et sera enterrée en l'église Saint-Paul.

A. B.

été 1658

Molière et les siens séjournent à Rouen, où ils rencontrent les frères Corneille : le début d'une longue inimitié. Ceux-ci n'aiment pas la façon dont la troupe interprète les tragédies. La rencontre inspirera à Pierre Corneille deux poèmes de circonstance sur la belle comédienne Marquise du Parc (dont les *Stances à Marquise*).

octobre 1658

La troupe, qui avait sous-loué le théâtre du Marais (3 000 livres par an) se voit choisie par Louis XIV pour devenir la « Troupe de Monsieur, frère unique du Roi ». Elle peut jouer gratuitement dans la salle du Petit-Bourbon, qu'elle partage avec les comédiens-italiens. Molière, en bon publicitaire, prépare l'ouverture en multipliant visites et représentations privées.

novembre 1658

Ouverture du Petit-Bourbon, où sont représentées les tragédies de Corneille, puis *Le Dépit amoureux* et *L'Étourdi*. À la fin de la saison, ces comédies ont rapporté 1 400 livres à chaque acteur, ce qui, selon Georges Forestier, signe de « jolis débuts ».

UN PUBLICITAIRE ACCOMPLI

C'est peu dire que Molière fut un excellent communicant : son sens de la publicité participa largement à transformer ses réussites littéraires et scéniques en réussites commerciales, comme nous le montrent les tribulations de *L'École des femmes.* Créée en décembre 1662 au Palais-Royal, la pièce, après un superbe démarrage, voit ses recettes baisser en mars. Molière profite des controverses qui en découlèrent pour écrire une *Critique de L'École des femmes* (où des détracteurs de la pièce, dont un marquis bêtement élitiste, s'affrontent à ses partisans). Succès immédiat ! La concurrence tombe dans le piège : l'hôtel de Bourgogne monte *Le Portrait du peintre ou la Contre-critique de L'École des femmes.* Et Donneau de Visé publie *Zélinde ou la Véritable Critique de L'École des femmes et la Critique de la critique.* Bref, on ne parle plus que de *L'École des femmes,* bien relancée. Molière en remettra une couche dans *L'Impromptu de Versailles,* qui suscitera, à l'hôtel de Bourgogne, *L'Impromptu de l'hôtel de Condé*... Molière semble avoir compris très tôt qu'il n'y avait pas de mauvaise publicité.

A. B.

plus à faire face aux frais. Des comédiens s'en vont, les loyers restent impayés, les créanciers s'agitent. Molière, devenu le responsable de la troupe, est arrêté pour dettes au début du mois d'août 1645, puis libéré, puis réincarcéré pour d'autres dettes, puis libéré de nouveau. En avril 1646, la débâcle est consommée. Molière quitte Paris et suit la famille Béjart dans la troupe de Charles Dufresne.

BONIMENTEUR ET IMPROVISATEUR

La vie de Molière ressemble dès lors à une ascension menée sur tous les tableaux, et Molière se transforme en cet homme-orchestre qui se dote dès qu'il peut d'un nouvel instrument. Engagé comme simple comédien, il redevient directeur de la troupe – autant dire chef d'entreprise – quand les acteurs d'origine se retrouvent minoritaires au fil des départs et recrutements. Cela sans grave conflit, semble-t-il, puisque le directeur précédent, Charles Dufresne, y reste jusqu'à sa retraite. Molière est aussi l'orateur de la compagnie, celui qui improvise un boniment au public et lui présente les pièces. De là, il se forme sans doute à ce qui ne s'appelle pas encore la publicité – domaine dans lequel il excellera *(lire ci-contre)* une fois rentré à Paris, comme le montre le soin avec lequel il entretint la polémique allumée par *L'École des femmes*. Et bien sûr, en province, l'auteur Molière éclôt ; grâce à ses premières œuvres, sa troupe devient la plus réputée de la quinzaine de compagnies qui sillonnaient alors le royaume. Mais sa boulimie de compétences ne s'arrête pas là.

À Paris, alors qu'il monte *L'École des femmes,* Molière invente la direction d'acteur ; à l'époque, les comédiens se débrouillaient comme ils le voulaient avec leur rôle, ce qui explique l'étonnement, aujourd'hui candide, de l'homme de lettres Donneau de Visé (« Jamais comédie ne fut si bien représentée, ni avec tant d'art, chaque acteur sait combien il y doit faire de pas, et toutes ses œillades sont comptées »). Perfectionniste, Molière démontre par ailleurs, tout au long de sa carrière, une sidérante capacité à tirer parti des contraintes par l'innovation, doublée d'un talent pour écrire et monter des pièces de grande qualité dans des délais parfois impossibles. Fouquet, surintendant des finances et numéro deux du royaume, lui commande, pour la grande fête de Vaux-le-Vicomte du 17 août 1661, un spectacle

À Paris, alors qu'il monte *L'École des femmes,* Molière invente la direction d'acteur

1659

Au printemps, la troupe joue *Le Dépit amoureux* au château de Chilly, où le marquis de La Meilleraye reçoit Louis XIV. Elle s'attire la faveur royale et est invitée au Louvre et à Vincennes, qui verront entre autres *L'Étourdi, Gros-René écolier* et *Le Médecin volant*.
25 mai : Mort de Joseph Béjart.

nov. 1659-mars 1660

Dufresne prend sa retraite, Marquise du Parc et son époux partent pour le Marais, avant de retourner à Molière en avril 1660. Celui-ci engage cinq comédiens, dont Jodelet, vedette comique vieillissante. Représentation des *Précieuses ridicules,* comédie en un acte et en prose et premier chef-d'œuvre de Molière, qui obtient, à 37 ans, son premier grand succès. Chaque comédien touche 3000 livres à l'issue de la saison. Jodelet meurt le 26 mars 1660.

1660

3 avril. Mort de Jean Poquelin, frère cadet de Molière, qui reprend la charge de tapissier et valet de chambre du roi. Un trimestre par an, il assistera au « petit lever du roi ». Cela permettra à Molière d'accéder aux grands de la cour, et à ceux chargés des « Menus-Plaisirs » du roi.

original mêlant entrées de ballet et scènes de comédie ? En moins d'un mois, Molière monte avec Lully *Les Fâcheux,* où un défilé d'importuns vient empêcher Éraste de s'entretenir avec la belle Orphise et où Molière incarne les huit importuns masculins. À l'issue du spectacle, Louis XIV verrait bien un fâcheux de sa connaissance se joindre au cortège ? Molière l'y ajoute dès la représentation suivante et renforce sa connivence avec le roi – discuter du contenu des pièces avec lui fera désormais partie des habitudes, et peu à peu Molière deviendra le grand fournisseur de divertissements pour les fêtes de cour *(lire p. 50)*. Cet homme-là sait saisir toutes les occasions…

Cela se lit dans la liste de ses protecteurs : elle commence par Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII, qui, à la fin de l'été 1644, autorise l'Illustre Théâtre à se déclarer « entretenu par son altesse royale ». Après la déconfiture parisienne, Molière et les Béjart passent sous le patronage moins prestigieux du duc d'Épernon, parrain de la troupe de Dufresne et tout de même grand du royaume. Puis, après la disgrâce d'Épernon – réassigné par le roi en Bourgogne –, la troupe bénéficie du soutien de trois comtes, lieutenants généraux du roi en Languedoc, qui l'ont invitée à se produire lors de la réunion des états généraux. Grâce à eux, Molière réussit un beau coup en imposant la troupe au prince de Conti, frondeur qui, en juillet 1653, se morfond dans son château de Pézenas en attendant son amnistie. La troupe de Molière devient « Troupe de Son Altesse le Prince de Conti », ce qui facilite tout. Mais voilà que Conti, frappé par la vérole, tombe en dévotion et ne veut plus que les comédiens se réclament de son nom ! La troupe persiste à s'en prévaloir. Alors qu'elle prépare son retour à Paris, elle bénéficie d'un concours de circonstances : Louis XIV vient d'offrir à son frère Philippe d'Anjou, alors 18 ans, son château de Saint-Cloud. Il lui faut une troupe, celle de Molière bénéficie d'une excellente réputation et compte deux actrices parmi les plus douées… L'affaire est très profitable : la troupe voit la salle du Palais-Bourbon mise à sa disposition gratuitement. Elle doit la partager, mais avec une troupe de comédiens italiens, ce qui ne peut que réjouir Molière.

En avril 1659, la troupe est invitée au château de Chilly pour distraire l'hôte du marquis de La Meilleraye : Louis XIV, 21 ans. Suivent des invitations à jouer à la cour. Le jeune Louis XIV aime tant le comédien Molière et ses pièces que, lorsqu'il devra s'absenter pour épouser Marie-Thérèse d'Espagne, il s'informera du triomphe des *Précieuses ridicules* et de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire,* et s'arrangera pour se les faire représenter en privé, afin de ne pas être en retard d'un rire sur ses sujets. En 1665, consécration : Louis XIV érige la Troupe de Monsieur « Troupe du Roi », et lui accorde une pension qui la prémunit contre les mauvaises saisons. Certes, un an plus tôt, il avait fait interdire *Tartuffe* – qu'il avait pourtant aimé –, mais il semble que la menace d'un schisme ne lui laissait guère le choix *(lire p. 54)*.

La troupe de Molière en tournée à Rouen (1658).

LE TRIOMPHE DES *PRÉCIEUSES*

Plus important : ce mouvement d'expansion qui guide la vie de Molière se lit au fil de son œuvre, de plus en plus protéiforme, à l'image de son auteur. Celui-ci commence donc par s'essayer au genre limité de la farce. Si nous ignorons quand, nous savons quels avantages lui et les siens y trouvaient : à l'époque, certaines villes permettaient aux troupes jouant des pièces nouvelles de doubler le prix des places. Par ailleurs, la nouveauté était une arme essentielle dans la concurrence à laquelle se livraient les compagnies. Dès lors, bien

mai 1660

Sganarelle ou le Cocu imaginaire, en un acte et en vers, que Molière fait passer pour une suite des *Précieuses ridicules* et où il invente la figure de Sganarelle. Ce sera un succès, mais plus long à venir que celui des *Précieuses*. Le 29 et le 31 juillet, Louis XIV fait représenter les deux pièces à Vincennes.

octobre 1660

Travaux au Louvre et aux Tuileries. Mazarin ordonne la destruction du Théâtre du Petit-Bourbon, mais Molière et les siens se voient relogés au Théâtre du Palais-Royal, bien plus grand mais fort délabré.

1661

Dom Garcie de Navarre, comédie héroïque, fait un flop, mais *L'École des maris*, comédie en trois actes et en vers, triomphe et signe le retour de Sganarelle. En juillet, la comédie est jouée devant Fouquet, puis devant Louis XIV. Le 17 août, Molière crée avec Lully la comédie-ballet *Les Fâcheux* pour la grande fête organisée par le surintendant Fouquet à Vaux-le-Vicomte, qui précédera sa disgrâce. La pièce sera reprise en novembre au Palais-Royal.

DE AGOSTINI PICTURE LIB./G. DAGLI ORTI/AKG-IMAGES

Armand de Bourbon, prince de Conti (1629-1666).

Le voilà devenu comédien-auteur ! Suit *Le Dépit amoureux,* composé à partir de *L'Interesse,* de Nicolò Secchi : Molière s'éloigne tant de l'original que personne ne reconnaît le modèle. Les pièces sont excellentes, pas encore du grand Molière, mais l'ambition – certes immense ! – de faire rire les spectateurs domine sur les autres. Néanmoins, ce *Dépit amoureux* est plus riche qu'il n'y paraît : il contient en germe bien des thèmes et des façons que Molière exploitera plus tard *(lire p. 42).*

Vient le coup de génie des *Précieuses ridicules* : confronté à des recettes en berne et déçu par le peu d'effet du recrutement de Jodelet, vedette comique de l'époque, Molière décide de fourbir une pièce qui exploite le talent de Jodelet et y ajoute – grande nouveauté – une satire des mœurs de son temps. En deux mots, la pièce voit deux nobles fomenter l'humiliation de deux provinciales infatuées qui parlent une parodie du langage des romans à la mode – entre autres des succès de Madeleine de Scudéry. Les spectateurs, sidérés d'entendre tourner en ridicule cette langue qu'ils connaissent très bien (même si personne ne la parle), font un triomphe aux *Précieuses,* qui deviennent un phénomène de société. Molière confirme son succès avec *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* : fondée sur une série de quiproquos où chacun se croit trompé par son conjoint, la pièce contient, en son début, une défense ironique d'ouvrages éducatifs alors recommandés et pieux jusqu'au ridicule (« Lisez-moi, comme il faut, au lieu de ces sornettes,/Les Quatrains de Pibrac, et les doctes Tablettes/Du conseilleur Matthieu ; l'ouvrage est de valeur/Et plein de beaux dictons à réciter par cœur »).

Après avoir brillamment relevé le défi des *Fâcheux,* Molière monte à la fin de 1662 *L'École des femmes*. La pièce montre deux hommes mûrs ayant « élevé » leur future épouse, l'un de façon coercitive, l'autre en lui laissant toute liberté. Le premier inaugure une longue série de personnages moliéresques artisans de leur propre malheur… Dans cette pièce, Molière perfectionne aussi son art tant loué du naturel : valets, tuteurs et héroïnes n'y parlent plus du tout la même langue. La pièce résonne également très fort avec les réflexions alors en vogue sur la puissance de l'amour. Résultat : la première

Lui qui, pour ses contemporains, avait été un fabuleux comédien capable d'écrire des pièces proprement nouvelles devint peu à peu, après sa mort, « un auteur qui avait joué ses œuvres »

des comédiens s'adonnaient au collage et au toilettage de pièces anciennes remises au goût du jour – Madeleine Béjart s'y était essayée avec succès. Molière débute ainsi, en réduisant *Il Medico volante* italien en *Médecin volant,* et signe des farces en un acte dont il ne nous reste que les titres *(Gorgibus dans le sac, La Jalousie de Gros-René…)* mais qui remportent de francs succès. En 1654-1655, il se lance dans la composition de *L'Étourdi,* sa première grande pièce, qui annonce *Les Fourberies de Scapin*. Pour cela, il désosse, remonte et francise une pièce du répertoire italien, *L'Inavvertito,* de Niccolò Barbieri.

1662

23 janvier : mariage de Molière et d'Armande Béjart. Molière écrit *L'École des femmes*, comédie en cinq actes et en vers, essentiellement des alexandrins, qui sera jouée à partir du 26 décembre. La première bat des records de recettes : 1 518 livres. Boileau commence à chanter les louanges de Molière.

1663

En février, Molière est pensionné par le roi ; en juin, il donne sa *Critique de l'École des femmes*, comédie en un acte et en prose, où il fait dialoguer adversaires et partisans de sa pièce précédente. En octobre, il se paie à nouveau ses critiques dans *L'Impromptu de Versailles* : du théâtre dans le théâtre.

1664

Janvier : pour Louis XIV, qui veut danser costumé, Molière monte avec Lully le ballet-mascarade *Le Mariage forcé*.
Du 7 au 13 mai, Louis XIV donne la fête des « plaisirs de l'île enchantée », à Versailles, où Molière et Lully présentent *La Princesse d'Élide*, comédie-ballet en cinq actes.
12 mai : première version de *Tartuffe*, applaudie mais aussitôt interdite.

MUSÉE DU VIEUX NÎMES, MUSÉE ETHNOGRAPHIQUE OU DES ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES NÎMOIS. GARD LANGUEDOC

obtient des recettes sans précédent. Pour ses contemporains, Molière devient peu à peu « le peintre » par excellence des réalités humaines. Les surinterprétations qui veulent que Molière ait livré, dans ses pièces, des confessions intimes voilées datent de là : cette même année 1662, Molière épouse la bien plus jeune Armande Béjart, qu'il a vue grandir.

Doué pour faire durer les succès, Molière sait aussi tirer des leçons de ses rares échecs. Sa comédie héroïque *Dom Garcie de Navarre* ne fait pas recette ? Il ne tentera plus de rivaliser avec Corneille sur son terrain. Cet échec laisse un blanc dans la programmation ? Molière crée à toute vitesse *L'École des maris*, selon la méthode employée pour *L'Étourdi*, mais en y injectant d'autres scènes de son temps (dont une discussion sur la mode masculine). Loin d'être une régression, la pièce fera de lui la coqueluche des grands.

Abstraction faite de l'affaire *Tartuffe*, Molière semble capable de faire son miel de toute adversité. Parfois il prend son temps : en 1666, il subit les traits d'esprit de Charles Cotin, abbé et poète, qui cherche à rabaisser Molière pour atteindre Boileau, grand admirateur de son théâtre. « Sachant l'art de placer chaque chose en son lieu,/Je ne puis d'un farceur me faire un demi-dieu », écrit ce pauvre Cotin dans sa *Satire des satires*. Cela lui vaudra d'être transformé en Trissotin dans *Les Femmes savantes*, en 1672 – et de rester dans l'histoire sous ce sobriquet !

DU THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE

Pour un homme de théâtre, des succès comme ceux des *Précieuses* ou des *Écoles* représentent l'apothéose d'une carrière. Molière aurait pu en reproduire à l'infini la formule et se contenter de ce beau titre de « peintre » accordé par les commentateurs d'époque. Au contraire, il persiste à évoluer, à explorer de nouvelles voies, sans doute parce que ça l'amuse, parce qu'il vise la postérité et que sa puissance créative l'y pousse – quand ce n'est pas Louis XIV. En 1663, il crée pour le roi *L'Impromptu de Versailles* : du théâtre dans le théâtre, où Molière et sa troupe jouent Molière et sa troupe et en profitent pour se payer les tragédiens du théâtre concurrent de l'hôtel de Bourgogne. Molière est maintenant capable d'écrire à toute vitesse : en huit jours, il monte avec Lully le ballet-mascarade *Le Mariage forcé*, rédigé pendant l'écriture de *Tartuffe*… *Tartuffe*, dans lequel il innove par le sujet, en s'attaquant, au moyen du rire, à la direction de conscience promue par l'Église, ce qui vaudra à la pièce un destin agité…

La capacité de Molière à garder plusieurs fers au feu a de quoi laisser pantois les graphomanes d'aujourd'hui : tout en menant sa défense de *Tartuffe*, il commence à écrire *Le Misanthrope*, pour lequel il a décidé de prendre son temps. Mais l'interdiction de *Tartuffe* ayant créé un manque de nouveauté dans la programmation, il s'interrompt pour rédiger *Dom Juan*. Qui sera sa première « pièces à machines », et sa pièce la plus chrétienne… Après le scandale *Tartuffe*, cela peut se lire comme un geste habile ou

UNE TROUPE ÉGALITAIRE

Directeur de sa troupe, Molière n'était pas le tyran d'un petit royaume, ou l'unique actionnaire d'une entreprise animée par ses salariés ; sa compagnie fonctionne plutôt comme un cabinet d'avocats où tous les associés (les comédiens) touchent une part des recettes. À un détail près : toutes les parts sont égales. Nous le savons grâce aux registres de La Grange, ce comédien qui tenait les comptes de la troupe. À la fin de la saison 1660, par exemple (celle des *Précieuses*), chacun des douze comédiens toucha 3 000 livres (soit l'équivalent d'environ 33 000 euros, pas mal pour un début !). Molière, auteur, se vit gratifié d'un supplément de 1 000 livres payé sur les recettes. À l'issue de la saison 1661, il réclama une double part, qui lui fut accordée par la troupe (preuve de son fonctionnement collégial) à ceci près que, s'il se mariait avec une comédienne – ce qu'il fit l'année suivante –, celle-ci n'ajouterait aucune part au ménage. Tout cela n'empêcha pas Molière de devenir richissime : plus tard, il touchera, à chaque nouveauté, une double part d'auteur, à laquelle s'ajouteront les commandes royales, les publications, la pension de Louis XIV, l'héritage de sa famille, et les énormes cachets des représentations privées.

A. B.

1665
Pour pallier l'interdiction de *Tartuffe*, Molière écrit en deux mois *Dom Juan*, comédie en cinq actes et en prose rythmée, qui bat des records de recette.

13 juin 1665
À l'issue d'une nouvelle fête à Versailles, la troupe devient la « Troupe du Roi ».

septembre 1665
L'Amour médecin, spectacle « proposé, fait, appris et représenté en cinq jours ».

LA FABRICATION D'UN ÉCRIVAIN RÉPUBLICAIN

Comment la IIIe République se construisit un Molière à sa convenance, au prix de quelques distorsions avec sa biographie.

Quand on a lu ce que Rousseau a écrit sur Molière dans la *Lettre à d'Alembert,* quand on sait que Molière, protégé du roi, a toujours respecté la main qui le nourrissait, on comprend combien il peut sembler paradoxal de vouloir faire de Molière un auteur « républicain ». À ce compte, autant voir en Platon un démocrate pour avoir défendu une organisation de la cité fondée sur la quête de la justice. Toujours est-il que la République conservatrice, celle de M. Thiers et des Jules, a relevé le défi et a fabriqué au prix de quelques forçages l'image d'un Molière républicain ou, à tout le moins, prérépublicain. Bref, dans le monde des lettres, à l'âge classique, la république perçait déjà, « belle » sous la monarchie.

LES OUTILS DE LA FORGERIE

Portée sur les fonts baptismaux par l'effondrement du second Empire, née de la défaite de Sedan et de l'abdication de Napoléon III, ayant pour mandat de continuer la guerre, la République numéro III y renonce piteusement en janvier 1871 et ne parvient à s'installer vraiment, et encore sous une forme résolument conservatrice, qu'en 1875. Il lui a alors fallu se réapproprier certaines gloires passées afin de redonner à une nation humiliée sa fierté. Molière, dont le théâtre était revenu à la mode, apparut comme un candidat de premier choix. On en fit la tête de gondole du bicentenaire de la Comédie-Française. Mais encore fallait-il que ce fils d'un titulaire de la charge de tapissier du roi, artisan appartenant de fait à la haute bourgeoisie, ne passât pas pour un soutien inconditionnel de l'absolutisme royal ! Autrement dit, il fallait faire passer sa déférence envers le roi pour une feinte raisonnée et exagérer son statut de victime de la « cabale des dévots ». En faisant de Molière une des principales incarnations de l'esprit français et de la littérature un outil d'affirmation de l'identité nationale à travers le temps, ces faits deviennent négligeables. L'instrument principal de la forgerie d'un Molière républicain fut sa promotion par la nouvelle instruction publique. Molière est, à l'instar de La Fontaine, mis au programme. On étudie désormais ses pièces, du moins on sélectionne les plus compatibles à ce noble dessein. Ce sera *Le Misanthrope,* modèle de comédie soutenue qui, en vers, soulignait la vanité et le snobisme des gens du monde ; ou *L'Avare,* comédie de caractère décrivant les excès et la rapacité ridicule d'un Harpagon ; ou encore *Le Bourgeois gentilhomme,* présenté comme une farce en prose et dépouillé de tous ses aspects de comédie-ballet, qui caricature celui qui, en imitant des manières de galanterie et de noblesse, veut se faire passer pour un autre. Mais le choix se porte surtout sur *Tartuffe,* pièce qui prend d'autant plus d'actualité que s'est développée une forme de cléricalisme sans Dieu qui instrumentalise la religion. Montrer le vice et l'hypocrisie de certains clercs, alors que la question de la séparation de l'Église et de l'État divise la société, se révéla un choix judicieux. Enfin, le Molière républicain se devait d'être le représentant du Français populaire censé n'aimer rien tant que la gaudriole et la farce. Alors on vante les mérites des *Fourberies de Scapin.* Sont laissés à l'arrière-plan *Le Malade imaginaire* et les pièces critiquant la médecine, les médecins étant des piliers de la République, ou encore *Dom Juan,* très peu joué alors. La fiction du Molière républicain n'est bien entendu pas figée à ce fond de sauce initial. Elle a évolué. Elle a peut-être encore de beaux jours devant elle, puisqu'une candidate à la prochaine élection présidentielle a suggéré qu'on fasse entrer un Molière consensuel au Panthéon dans le temple même des gloires de la République…

Jean Montenot

***Les Valets de Molière,* de Charles-Olivier Merson (1847).**

1666

Création du *Misanthrope* (juin), auquel Molière pense depuis 1663, puis du *Médecin malgré lui* (août). En septembre, Molière joue dans les deux pièces d'affilée.

1667

Le 5 août, une nouvelle version de *Tartuffe* est jouée (et interdite dès la deuxième représentation). Molière réagit en écrivant *Amphitryon,* comédie en trois actes et en vers, un succès qui ne suffit pas à combler les pertes engendrées par cette interdiction.

1668

Autorisé, *Tartuffe* est joué en février, et les recettes sont excellentes. La saison 1668-1669 sera la meilleure de toutes. 25 février : mort de Jean Poquelin, père de Molière, à 74 ans. Septembre : représentation de *L'Avare*, comédie en cinq actes et en prose inspirée de Plaute.

COMÉDIE-FRANÇAISE

une mise au point sincère. Malgré les frais importants que réclame sa mise en scène, le succès de *Dom Juan* sauvera la saison.

Dans *Le Misanthrope,* Molière ajoute encore une corde à son arc. Elle porte le joli nom d'ambiguïté – et elle caractérise son Alceste, insupportable de rectitude, et sa Célimène, coquette hypocrite et néanmoins pleine de grâces. Cela vaut à la pièce d'être considérée aujourd'hui comme son chef-d'œuvre *(lire p. 62)*. Mais ce primat, qui en dit beaucoup sur notre époque, se discute au regard des pièces suivantes. En 1666, il crée *Le Médecin malgré lui*, où il reprend et sophistique ses attaques contre la médecine. En 1667, voyant son *Tartuffe* nouvelle version interdit, Molière réagit en se faisant imitateur des antiques et crée, en trois mois, *Amphitryon* : une comédie sur l'adultère jupitérien dont naquit Hercule. Les figures de la mythologie grecque sont moins susceptibles que les gens d'ici-bas. Molière continue à puiser dans l'Antiquité pour *L'Avare* – inspiré de Plaute et, peut-être, du milieu de bourgeois fortunés dont il vient. Donne dans le grand spectacle avec l'immense *Psyché* – cinq heures de représentation montée aux Tuileries, créée en trois semaines ! Pour cela, il bénéficie du secours de Corneille, qui produit, à partir du canevas de Molière, 1 000 vers en quinze jours. En ces temps-là les auteurs étaient des athlètes…

Psyché sera ensuite montée au Palais-Royal, mais impose de longues répétitions qui maintiennent le théâtre fermé et de volumineux décors qui le laissent encombré. Une nouvelle fois, Molière tire parti de la contrainte et écrit une pièce nécessitant peu de décors et pouvant se jouer dans un espace étroit : *Les Fourberies de Scapin*. Il monte ensuite *Les Femmes savantes* et, en publicitaire averti, il clame à qui veut l'entendre que non, vraiment, son Trissotin n'a rien à voir avec l'abbé Cotin – mais, pour savoir s'il dit vrai, il faudra se rendre au Palais-Royal à partir du 11 mars 1672 ! Puis c'est *Le Malade imaginaire,* sa dernière pièce. Atteint d'une fluxion de poitrine, Molière meurt chez lui au soir de la quatrième représentation, le 17 février 1673, à 51 ans, un an jour pour jour après Madeleine Béjart. Lui qui, pour ses contemporains, avait été un fabuleux comédien capable d'écrire des pièces proprement nouvelles devint peu à peu, selon le mot de Georges Forestier, « un auteur qui avait joué ses œuvres ». Après la mort de Molière, sa troupe perdit des vedettes, puis son théâtre, récupéré par Lully. Elle se trouva une nouvelle salle et persista huit ans avant d'être fusionnée par Louis XIV avec la troupe de l'hôtel de Bourgogne que Molière avait tant moquée. Elle deviendra la Comédie-Française…

Alexis Brocas

***Molière honoré par Louis XIV,* par Jean-François Garneray (1824).**

HERITAGE IMAGES/FINE ART IMAGES/AKG-IMAGES

1669-1670

En septembre 1669, Molière crée avec Lully et à Chambord la comédie-ballet *Monsieur de Pourceaugnac,* que Louis XIV adore. Suivent, toujours avec Lully, les comédies-ballets *Les Amants magnifiques* (février 1670, à l'occasion du « grand divertissement royal ») puis *Le Bourgeois gentilhomme* (en octobre, à Chambord).

1671

Pour le grand ballet du carnaval, Molière prépare en trois semaines l'immense tragédie-ballet *Psyché* (cinq heures de représentation), aidé par Corneille. Le classique *Les Fourberies de Scapin* est monté en mai : c'est, selon les mots de Georges Forestier, un « bouche-trou ».

1672-1673

17 février 1672 : mort de Madeleine Béjart. En mars : *Les Femmes savantes,* comédie en cinq actes et en vers, rencontrent un grand succès. En septembre 1672, Molière s'attaque au *Malade imaginaire,* comédie-ballet en trois actes et en prose (musique de Charpentier). Il meurt le 17 février 1673, au soir de la quatrième représentation.

Chronologie réalisée par A. B.

Un lieu à soi

Douze ans durant, Molière composera ses plus belles comédies, connaîtra ses plus grands succès et exprimera son art jusqu'à l'épuisement dans cette salle qu'il fit construire à son image et qui vit les premières de la plupart de ses pièces.

Du Théâtre du Palais-Royal qu'occupa Molière du 4 février 1661 jusqu'à sa mort le 17 février 1673, au soir d'une représentation du *Malade imaginaire* dont il tenait le rôle-titre, il ne reste rien, excepté le fauteuil dans lequel il jouait le rôle d'Argan (ce siège, devenu l'accessoire fétiche de la troupe, fut transporté lors de son déménagement au théâtre de la rue Guénégaud, puis soigneusement conservé). Rien donc, pas même une pierre : le bâtiment fut détruit par un violent incendie, cent ans plus tard, le 6 avril 1763. Seule une petite plaque commémorative, apposée rue Saint-Honoré sur un des murs de l'actuel Conseil constitutionnel, rappelle l'existence de ce théâtre (à ne pas confondre avec le Théâtre du Palais-Royal, inauguré en 1831 et situé rue Montpensier). Le libellé en est bref : « Ici s'élevait la salle de spectacle du Palais-Cardinal inaugurée en 1641, occupée par la troupe de Molière de 1661 à 1673, et par l'Académie royale de musique depuis 1673 jusqu'à l'incendie de 1763 ». Deux dates, pas même précises, c'est peu pour évoquer un lieu qui servit de « laboratoire » à l'auteur de *L'École des femmes*.

SPECTATEURS AU PIED DES ACTEURS

On le sait, Molière, le dramaturge si prolifique, ne fut pas l'homme le plus disert concernant sa propre personne. Avare de confidences sur ses sentiments et sa vie privée, il oblige ses historiographes à se référer aux plumitifs et autres hommes de lettres qui le fréquentèrent, et à s'accrocher aux faits (créations de pièces, voyages, mariages, etc.) pour les interpréter. Quid, donc, de son attachement au Palais-Royal, où il resta douze ans et qui fut son ultime théâtre ? On est bien obligé de supputer. « Il n'y a pas d'amour, il n'y a que des preuves d'amour », dit-on. En ce qui concerne celui que Molière porta au Palais-Royal, elles ne manquent pas…

On pourrait commencer l'histoire en 1658, quand, après douze ans de vagabondage sur les routes de France, Molière décide de revenir à Paris après avoir fait de sa troupe la plus célèbre des « Compagnies de théâtre » en campagne. En escale à Rouen, il se rend dans la capitale pour y chercher un lieu protecteur. Ça tombe à pic : Monsieur, Philippe d'Anjou, le frère du roi, cherche une troupe. Il obtient que la sienne devienne officiellement la « Troupe de Monsieur ». En 1659, voilà Molière et les siens désormais locataires du Théâtre du Petit-Bourbon. Les créations s'enchaînent avec bonheur, dont celle des *Précieuses ridicules* qui va enthousiasmer le jeune Louis XIV. Les recettes grimpent, lui assurant un bon train de vie.

Le 11 octobre 1660 au matin, c'est la panique ! Des ouvriers ont commencé à démolir le Petit-Bourbon… Molière et ses amis se précipitent chez Monsieur, puis chez le roi. C'est le souverain qui a commandé cette démolition mais, en compensation, il offre à la Troupe de Monsieur – qui l'a si souvent diverti – la salle du Palais-Royal. Molière ne le sait pas encore, mais il vient, enfin, de trouver « sa » maison, ce havre qui va l'inspirer et lui donner assez de confiance pour se lancer dans des pièces ambitieuses.

Située dans le Palais-Cardinal, l'ancienne résidence de Richelieu, la salle, qui a été construite vingt ans plus tôt, comporte 27 rangs de parterre et deux balcons dorés. Mais, si elle est spacieuse, elle est en piteux état. Trois des poutres de sa charpente sont pourries et étayées. Quant au plafond, il tombe en ruine. Les travaux vont durer quatre mois : création d'un grand parterre pour les spectateurs, qui se tiendront debout au pied des acteurs, et rénovation de la scène, des coulisses et de la machinerie due au génial Giacomo Torelli. Bref, on retape tout, sauf l'immense plafond, que, pour des raisons financières, on va se contenter de cacher, en le recouvrant d'une grande toile bleue, suspendue au moyen de cordages. Pour être au plus près de « son » nouveau théâtre, Molière déménage sur la place qui lui fait face. Moins pour en surveiller les travaux (il a confié cette tâche à l'acteur Du Croisy) que pour écrire en rêvant aux spectacles qu'il va pouvoir y donner. Dans cette grande salle qui peut accueillir jusqu'à 1 200 personnes, il se sent enfin chez lui, ce qui aiguise sa plume et lui donne des ailes.

> **« Jamais comédie ne fut si bien représentée, ni avec tant d'art, chaque acteur sait combien il doit faire de pas et toutes ses œillades sont comptées »**
>
> **Donneau de Visé à propos de *L'École des femmes***

Il va composer pour ce lieu ses plus belles comédies. Pendant douze années, pour faire de « son » Palais-Royal le théâtre le plus couru de Paris, il va se démultiplier. Il sera simultanément acteur, auteur, metteur en scène et chef de troupe. Il sera aussi, les trois premières années, « l'orateur », c'est-à-dire celui à qui est échu de venir prononcer, devant le public, un court boniment pour annoncer le spectacle et calmer l'indiscipline des spectateurs, à l'époque assez turbulents. Cela, sans compter l'organisation des représentations dans les diverses résidences de Louis XIV ; sans compter non plus les tâches inhérentes à l'administration de sa troupe. Car c'est à Molière que revient le soin de gérer les recrutements : ceux des nouveaux acteurs, des personnels administratifs, des musiciens occasionnels et même, quand il le faudra, ceux de « soldats » chargés de maintenir l'ordre à l'entrée de certains spectacles susceptibles de déclencher la fureur de gens d'épée. Sans compter, enfin, les devoirs de sa charge de « tapissier du roi ». Quand on aime…

Molière ne le sait pas encore, mais il vient de trouver « sa » maison, ce havre qui va l'inspirer et lui donner confiance

TOUT OSER

Le nouveau Théâtre du Palais-Royal ouvre ses portes le 20 janvier 1661. Molière l'inaugure avec *Le Dépit amoureux* et *Le Cocu imaginaire,* deux comédies de sa main qu'il a déjà éprouvées, des reprises dans lesquelles il joue. Les recettes sont excellentes et le resteront, à une déception près – celle de la comédie héroïque *Dom Garcie de Navarre*. Dans ce Théâtre du Palais-Royal qui à la fois l'inspire et le rassure, sa plume s'envole. Il va y créer la plupart de ses chefs-d'œuvre : *L'École des femmes* (26 décembre 1662), *Dom Juan ou le Festin de pierre* (15 février 1665), *Le Misanthrope* (4 juin 1666), *L'Avare* (9 septembre 1668), *Le Tartuffe* (5 février 1669) et enfin *Le Malade imaginaire* (le 10 février 1673). Et quand il ira les créer ailleurs, comme *Le Bourgeois gentilhomme* en 1670, il n'omettra jamais, ensuite, de les mettre à l'affiche de son théâtre parisien. Ce qui n'empêchera pas d'accueillir sur sa scène des auteurs dits « sérieux », comme Corneille, Rotrou et Racine, et même, s'il le faut, de soutenir leurs pièces en programmant en seconde partie de soirée certaines de ses propres œuvres dont il sait que le public les redemande.

Dans ce Palais-Royal qu'il a fait sien (bien qu'il doive le partager plusieurs jours par semaine avec les Comédiens-Italiens), il va tout oser. C'est là que, pour le grand plaisir de Louis XIV, il va inventer, en 1661, avec l'aide de Lully et du chorégraphe Beauchamp, la comédie-ballet, un genre dramatique comportant – ça ne s'était jamais vu ! – des parties chantées et dansées. Même s'il va créer sa comédie « révolutionnaire » *Les Fâcheux* au château de Vaux-le-Vicomte, c'est à l'abri de son cher Palais-Royal qu'il l'aura imaginée et répétée. Autre innovation marquante : le soin qu'il va apporter à la « tenue » de ses spectacles. Jusqu'à lui, les acteurs jouaient les pièces en « roue libre ». Pour la création de *L'École des femmes,* prévue le 26 décembre 1662, il va, pour la première fois, les diriger. Ce qui lui vaudra ce compliment de son contemporain Donneau de Visé : « Jamais comédie ne fut si bien représentée, ni avec tant d'art, chaque acteur sait combien il doit faire de pas et toutes ses œillades sont comptées. » Dans le cocon de son théâtre, Molière avait, en quelque sorte, inventé l'art de la mise en scène. Comme il inventa aussi, en 1665, pour la première du *Favori,* la tragicomédie de Marie-Catherine de Villedieu, un procédé de « théâtre dans le théâtre » (un acteur fait irruption dans la salle et entame un dialogue avec un complice assis au milieu du public).

Molière donna tout à ce Palais-Royal, jusqu'à son dernier souffle, puisque, bien que souffrant d'une fluxion de poitrine et quasi mourant, il tint à monter sur scène ce 17 février 1673 pour jouer l'Argan du *Malade imaginaire,* cela pour ne pas priver d'une recette le personnel d'un théâtre qui avait permis l'épanouissement de son génie.

Dominique Poncet

C'est dans la salle du Palais-Royal, haut lieu de l'histoire de France construit en 1628 par Richelieu, que Molière s'établira avec sa troupe à partir de 1661.

CC0 PARIS MUSÉES/MUSÉE CARNAVALET – HISTOIRE DE PARIS

Paysage urbain d'une vie d'artiste

Comme Villon, Nerval ou Apollinaire, Molière est parisien. C'est en effet entre les Halles et le Palais-Royal, le Louvre et le Pont-Neuf, qu'il a vécu, aimé, et a révolutionné l'art théâtral. Pèlerinage dans la capitale disparue de l'illustre dramaturge.

Jusqu'à sa démolition en 1802, on pouvait encore voir au 96, rue Saint-Honoré, à l'angle de la rue Sauval, anciennement rue des Vieilles-Étuves, une antique maison extrêmement curieuse : le pavillon des Singes. C'est ici même, dans le quartier des Halles, qu'était né Jean-Baptiste Poquelin, le futur Molière, le 15 janvier 1622. Le rez-de-chaussée de cette demeure de trois étages était à l'époque occupé par la boutique de Jean Poquelin, son père, riche marchand d'étoffes. La bâtisse devait son nom à un ornement architectural qui dut alimenter les rêves du petit Jean-Baptiste. Un poteau sculpté dressé à l'angle de la bâtisse représentait le tronc d'un oranger le long duquel s'ébattaient sept singes qui en récoltaient les fruits. Certaines descriptions font état d'un singe plus âgé qui les récupérait en bas de l'arbre.

Maison natale de Molière, dite le pavillon des Singes (dessin d'Alfred Robida).

DR

Nul quartier n'était plus animé que celui-ci. La rue Saint-Honoré constituait le grand axe qui traversait Paris d'est en ouest. C'est par cette artère animée qu'on approvisionnait le marché des Halles en denrées de toutes sortes. C'était un centre vivant, travailleur, ambitieux. On y trouvait orfèvres, apothicaires, marchands de meubles ou de dentelles. La proximité du Louvre, résidence habituelle du souverain, y attirait la noblesse. Les affaires y étaient bonnes, et une bourgeoisie opulente, dont les prétentions et les ridicules constitueront la cible favorite de Molière, commençait d'occuper une place prédominante au sein de la société. Mieux encore, certains de ces boutiquiers fortunés pouvaient prétendre à la noblesse par l'achat d'une charge. C'est ce que fit le père de Molière, qui acheta en 1631 celle de « valet de chambre et tapissier du roi », dont hérita d'ailleurs son fils.

Le Pont-Neuf devint un lieu de promenade apprécié des Parisiens. Saltimbanques, jongleurs, escamoteurs, montreurs d'animaux, bouquetières, arracheurs de dents, attiraient les badauds

Jean-Baptiste Poquelin fut baptisé à l'église Saint-Eustache. Quoique sa construction eût commencé en 1532, sous François Ier, celle-ci n'était pas encore achevée. Mais les bannières des corporations du quartier, dont celles des marchands de marée et des charcutiers, ornaient le chœur et la nef de ce temple majestueux qui par ses proportions pouvait rivaliser avec Notre-Dame. Presque en face du pavillon des Singes, au carrefour des rues Saint-Honoré et de l'Arbre-Sec, se trouvait la place de la Croix-du-Trahoir. Jusqu'en 1737, et par conséquent encore durant l'enfance de Molière, ce fut un lieu sinistre. S'y dressait une potence, d'où le génie populaire a tiré l'appellation d'arbre

Le Pont-Neuf, lieu très animé de la capitale à l'époque où le jeune Jean-Baptiste le traversait quotidiennement pour aller étudier (peinture de Hendrick Mommers, années 1660).

AKG IMAGES

sec, et une roue. On y brisait les membres des condamnés. On les exposait à la vue des passants. Certaines sources précisent qu'on coupait ici l'oreille des serviteurs dont on avait à se plaindre… Une grande croix, dont le socle de pierre servait d'étal à des bouchers ou des marchands de légumes, complétait cet attrayant décor. Ajoutons que la place de la Croix-du-Trahoir était un lieu de rassemblement populaire, voire d'émeutes. On s'y rencontrait, on y parlait. C'est ici que commença la Fronde le 26 août 1648. Non loin, un autre lieu d'attroupement dut fasciner le jeune Jean-Baptiste, le Pont-Neuf. Inauguré par Henri IV en 1605, il avait cette particularité de ne pas porter de maisons, comme il était alors d'usage. Véritable innovation, des trottoirs isolaient les piétons de la presse des carrosses et des chevaux, et les préservaient des accidents.

Les obsèques de Molière eurent lieu le 21 février à Saint-Eustache, là même où il avait été baptisé un demi-siècle plus tôt

À L'ÉCOLE DES TRÉTEAUX ET DES JÉSUITES

Le Pont-Neuf devint rapidement un lieu de promenade apprécié des Parisiens. Les balcons en demi-lune au-dessus des arches abritaient des échoppes. Saltimbanques, jongleurs, escamoteurs, montreurs d'animaux, bouquetières, arracheurs de dents, attiraient les badauds. Larrons et tire-laines se mêlaient à la foule. Des « opérateurs », comme on les appelait, vendaient baumes, remèdes, pommades, huiles, onguents, quintessences, dont ils vantaient les mérites montés sur de véritables tréteaux de théâtre, et même parfois accompagnés de joueurs de viole ou de bouffons en grand

habit d'apparat. L'effronterie, les propos burlesques, voire scandaleux, étaient de mise. L'art du bonimenteur ne cédait en rien à celui du comédien. Certains de ces merveilleux farceurs, dont les remèdes ne soignaient pas moins efficacement que ceux des charlatans diplômés, étaient célèbres, tels Barry ou ce marchand d'antidotes surnommé L'Orviétan, du nom de la drogue qu'il vendait avec un énorme succès. Molière s'en souvint en écrivant la chanson de l'Opérateur de *L'Amour médecin* : « Admirez mes bontés, et le peu qu'on vous vend,/Ce trésor merveilleux, que ma main vous dispense./Vous pouvez avec lui braver en assurance,/Tous les maux que sur nous l'ire du Ciel répand :/La gale,/La rogne,/La tigne,/La fièvre,/La peste,/La goutte,/Vérole,/Descente,/Rougeole./Ô ! grande puissance de l'orviétan ! »

Jeune étudiant, Jean-Baptiste traversait quotidiennement le Pont-Neuf pour se rendre au collège de Clermont, rive gauche, qu'il intégra entre 1636 et 1641. Situé rue Saint-Jacques, il est aujourd'hui devenu le lycée Louis-le-Grand. Fondé par les jésuites dans l'hôtel de l'évêque de Clermont, on y dispensait de solides études aux enfants des meilleures familles, qu'elles soient de la noblesse ou de la bourgeoisie aisée. On y étudiait les matières traditionnelles, comme le latin, la philosophie, les mathématiques, mais aussi semble-t-il un peu d'escrime, de danse et de musique. La discipline y était évidemment sévère, mais les jésuites proposaient des divertissements à leurs élèves, en particulier des spectacles de théâtre religieux ou profane, avec décors et machines, auxquels ils leur demandaient de participer.

Outre les tréteaux du Pont-Neuf et ceux du collège de Clermont, Jean-Baptiste fréquentait l'hôtel de Bourgogne, où l'emmenait son grand-père maternel. Ce théâtre, situé entre la rue Mauconseil et la rue Étienne-Marcel, non loin de Saint-Eustache, accueillait des troupes italiennes. On y jouait des farces. Certains comédiens, dont on attendait les jeux de mots souvent grossiers, les grimaces et les bouffonneries, avaient acquis une grande popularité, ainsi de Gros-Guillaume, l'enfariné, Turlupin, ou Guillot-Gorju, le médecin comique. La si remarquable tour médiévale Jean-sans-Peur, au 20, rue Étienne-Marcel, est un vestige de l'hôtel de Bourgogne.

Louis XIV aimait la comédie et fut immédiatement conquis par Molière et sa troupe. Il leur accorda l'autorisation de se produire au Petit-Bourbon

PLUS D'UNE CENTAINE DE SALLES DE SPECTACLE

La véritable entrée de Molière dans le monde du théâtre eut lieu en 1643 rue de la Perle, dans le Marais, près de l'actuel musée Picasso, où résidaient sa maîtresse, la comédienne Madeleine Béjart, et la famille de celle-ci. Dans sa biographie de Molière (Perrin, 2004), Alain Niderst suggère que Molière et les Béjart habitaient la même maison, à l'angle des rues de la Perle et de Thorigny. Et c'est ici que, le 30 juin, l'Illustre Théâtre fut créé par-devant notaire. Cette société de comédiens réunissait dix jeunes gens, pour la plupart enfants d'artisans du quartier, dont trois membres de la famille Béjart.

La rue de la Perle abritait un jeu de paume. Elle lui doit d'ailleurs son nom. Au milieu du XVII^e^ siècle, Paris comptait encore plus d'une centaine de salles où l'on pouvait pratiquer cet ancêtre du tennis alors extrêmement populaire. Il était habituel de les utiliser pour d'autres usages, en particulier des représentations théâtrales. Quelques tentures peintes suffisaient aux décors, tandis que les gradins de côté pouvaient servir de loges. Il est possible que l'Illustre Théâtre ait débuté au jeu de paume de la Perle. Ce qui est certain, c'est qu'il se produisit bientôt au jeu de paume des Métayers, rue des Fossés-de-Nesle, aujourd'hui 10-12, rue Mazarine, au bas de la rue de Seine, dans le faubourg Saint-Germain. La période était d'ailleurs favorable. Lorsque le réputé Théâtre du Marais, rue Vieille-du-Temple, fut détruit par un incendie en janvier 1644, le public afflua vers les autres salles. En revanche, lorsqu'il rouvrit, en octobre de la même année, le mouvement s'inversa et les affaires périclitèrent. L'Illustre Théâtre se réfugia alors dans la salle du jeu de paume de la Croix-Noire, aujourd'hui 32, quai des Célestins, près du pont Marie dans le 4^e^ arrondissement.

Alors appelée port Saint-Paul, cette portion des quais de Seine accueillait des bateaux de transport chargés de fer, d'alcools venus de diverses régions de France, de charbon de bois, mais également des coches d'eau et des bateaux de voyageurs. L'Illustre Théâtre y joua sans grand succès de janvier à août 1645. Molière demeurait alors au coin de la rue des Jardins-Saint-Paul, au-dessus d'une mercerie. Cent ans plus tôt, en 1553, Rabelais serait mort dans une maison de la même rue, en voisin. La prison pour dettes était d'usage à cette époque. Molière, qui devait entre autres de l'argent à son linger et à son moucheur de chandelles, fut brièvement détenu au Grand-Châtelet. À la fin de cette année 1645, l'Illustre Théâtre joua probablement au jeu de paume de la Croix-Blanche, rue de Buci, dans le faubourg Saint-Germain. Mais rien n'y fit. La situation financière devint intenable et la troupe fut dissoute.

NICODÈME AU LOUVRE

Comme on le sait, Molière et Madeleine Béjart quittèrent alors la capitale durant une douzaine d'années pour se produire en province, où ils finirent par acquérir notoriété et protection. Lorsqu'ils revinrent à Paris, la donne avait changé. Tandis que, sur le Pont-Neuf, deux valets de pied du roi montraient pour 15 sous un géant rouennais, la troupe de Molière, désormais protégée par Philippe d'Orléans, le frère du roi, se produisait au Louvre, devant la cour. C'était le 24 octobre 1658. La représentation eut lieu dans l'aile Sully, salle des Cariatides, laquelle doit son nom au décor de figures féminines sculptées par Jean Goujon. Molière et sa troupe jouèrent *Nicodème,* de Corneille, puis une comédie, *Le Docteur amoureux*. Louis XIV avait alors 20 ans. Il aimait la comédie et fut immédiatement conquis par Molière et sa troupe. Pour marquer son enthousiasme,

il leur accorda l'autorisation de se produire au Petit-Bourbon, en alternance avec les Italiens du célèbre Scaramouche. Situé entre le Louvre et l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, le Petit-Bourbon était alors la plus belle et la plus vaste salle de théâtre de Paris. La troupe de Molière, composée de dix acteurs, s'y produisit les lundis, mercredis, jeudis et samedis, à partir du 2 novembre 1658, et cela durant deux ans. En 1660, le Petit-Bourbon était détruit sans préavis pour laisser place à la prestigieuse colonnade du Louvre, érigée sur les plans de Claude Perrault, frère de l'auteur des contes.

Les deux troupes du Petit-Bourbon, Italiens et Français, poursuivirent leurs représentations salle du Palais-Royal. Aménagée en 1639 par Richelieu, grand amateur de théâtre, celle-ci pouvait accueillir 1200 spectateurs. Elle était accolée au palais du cardinal, qui s'élevait à la place de l'actuel ministère de la Culture, rue de Valois, et dont on peut voir encore la galerie des Rostres, ou galerie des Proues, qui rappellent la charge de « surintendant de la navigation et du commerce » du ministre de Louis XIII. Molière et sa troupe y donnèrent une première représentation le 20 janvier 1661, avec *Le Dépit amoureux* et *Le Cocu imaginaire*. C'est ici que furent ensuite créés *L'Avare* en 1668, *Tartuffe* en 1669, *Le Bourgeois Gentilhomme* en 1670, et d'autres pièces.

HISTOIRE D'OSSEMENTS

Durant plus d'une dizaine d'années, Molière avait loué divers appartements rue Saint-Thomas-du-Louvre. Supprimée en 1850, celle-ci reliait la place du Palais-Royal à l'actuelle place du Carrousel. En 1665, année de création du *Dom Juan* et de la naissance de sa fille, Esprit-Madeleine, Molière habitait rue Saint-Honoré, non loin de la maison de son enfance. En 1673, enfin, il vivait dans une maison qui est aujourd'hui le 40, rue de Richelieu. On sait que, le soir du vendredi 17 février de cette funeste année, le comédien s'effondra à la fin de la quatrième représentation du *Malade imaginaire*. Il avait joué jusqu'à l'épuisement. Ramené rue de Richelieu en chaise à porteurs, toussant et crachant du sang, il mourut bientôt, encore vêtu de la robe de chambre qu'il avait portée sur scène.

Les obsèques de Molière eurent lieu le 21 février à Saint-Eustache, là même où il avait été baptisé un demi-siècle plus tôt. Les comédiens n'ayant pas alors droit à une sépulture chrétienne, il avait fallu un ordre royal pour que l'archevêque accorde la permission de dire des rites tronqués sur sa dépouille. Molière fut ensuite inhumé au cimetière Saint-Joseph, situé entre la rue du Croissant, la rue Montmartre et la rue Saint-Joseph. Telle aurait dû être sa dernière demeure. À la fin du XVIII[e] siècle, cependant, on décida de supprimer le cimetière Saint-Joseph, en même temps que celui des Innocents, dont les émanations cadavériques posaient de graves problèmes de santé publique.

Des milliers d'ossements furent alors convoyés vers les catacombes. Les restes supposés des deux grands hommes que furent Molière et son ami La Fontaine méritaient un traitement à part. On les entreposa au Louvre en attendant de les inclure dans un monument à leur gloire. Mais la Révolution française avait d'autres priorités. Le temps passa, les ossements tombaient en poussière. On émit des doutes légitimes sur leur authenticité. On les remisa néanmoins dans le premier Musée des monuments français, alors hébergé par le couvent des Petits-Augustins, dans ce qui est aujourd'hui l'école des Beaux-Arts de la rue Bonaparte. En 1817, ils furent transportés au Père-Lachaise, où leurs tombeaux jumeaux sont parmi les plus visités du cimetière. Même si personne ne peut assurer que les restes qu'ils contiennent sont ceux des deux écrivains.

Serge Sanchez

Après avoir accueilli les états généraux de 1614 (ici représentés dans une gravure du XVIII[e]), le Théâtre du Petit-Bourbon est investi par Molière et sa troupe en 1658.

GALLICA

Emprunter, imiter, raccommoder, inventer

Dans sa bibliothèque, les comédies de Plaute côtoient *Le Décaméron* de Boccace, *Le Roman comique* de Scarron, des pièces espagnoles. Autant de sources auxquelles Molière emprunte un vers de-ci, un personnage de-là, et que son talent sublime ensuite pour donner naissance à des chefs-d'œuvre.

Hommes et femmes de théâtre, acteurs, metteurs en scène, dramaturges : tous s'accordent pour dire que l'extraordinaire longévité du théâtre de Molière ne réside pas seulement dans le potentiel comique de ses pièces, mais tient aussi à la qualité exceptionnelle de leur écriture. Si la postérité l'a souvent représenté plume à la main, le regard tourné vers l'horizon, habité par une muse étrangère au commun des mortels, Molière entretenait, comme l'immense majorité de ses pairs, un rapport conflictuel avec son art. « L'écriture ressemble à la prostitution. D'abord on écrit pour l'amour de la chose, puis pour quelques amis, et à la fin, pour de l'argent », affirmait-il, rappelant cette triviale réalité selon laquelle un écrivain ne se nourrit pas uniquement d'inspiration et d'eau fraîche. Selon Georges Forestier, son biographe et le préfacier de ses *Œuvres complètes* dans la Bibliothèque de La Pléiade, c'est davantage par nécessité que par vocation que notre homme fait ses premiers pas en écriture, tenu de fournir à la troupe la matière première de ses représentations – et donc son gagne-pain. Pour ce faire, il lui fallait écrire vite et satisfaire le goût de ses contemporains, du badaud de passage au plus généreux mécène. Alors que le jeune Poquelin se rêve en Montdory ou Bellerose, comédiens les plus célèbres de leur temps, plutôt qu'en nouveau Corneille, sa méthode de composition se précise. Faite d'emprunts, d'imitations et de « raccomodages », elle semble à première vue à mille lieues du génie littéraire que la légende attendrait.

« On doit s'intéresser à la mémoire d'un homme qui s'est rendu si illustre dans son genre », écrit Jean-Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest, dans sa première *Vie de M. de Molière*, publiée en 1705. « Quelles obligations notre Scène comique ne lui a-t-elle pas ? Lorsqu'il commença à travailler, elle était destituée d'ordre, de mœurs, de goût, de caractères ; tout y était vicieux. Et nous sentons assez souvent aujourd'hui que sans ce Génie supérieur le Théâtre comique serait peut-être encore dans cet affreux chaos, d'où il l'a tiré par la force de son imagination. »

LA FARCE EN HÉRITAGE

Derrière l'expression d'« affreux chaos » se cache le genre le plus populaire de cette première moitié du XVII^e^ siècle : la farce. De tradition française ou inspirée par la *commedia dell'arte*, la farce repose sur des ressources dramatiques propres au théâtre improvisé, fait de quiproquo, d'humour bouffon, d'acrobaties verbales et gestuelles (le « lazzo »). Des termes bien connus des exégètes comme des bataillons de collégiens ayant étudié le théâtre de Molière. Pendant ses treize années d'itinérance, puis lors de son installation au Palais-Royal en 1658, le dramaturge côtoie les Italiens, s'inspire de leur répertoire et loue leur jeu – il voue par exemple une admiration sans borne au grand comédien Tiberio Fiorilli. Si la *commedia dell'arte* influence de fait ses débuts, elle imprégnera durablement le travail de Molière qui devient, selon le spécialiste du théâtre du XVII^e^ siècle Claude Bourqui, son « héritier », voire le « dramaturge comique suprêmement italien que l'Italie n'a jamais produit ».

Représentée pour la première fois à Lyon en 1655, la première grande comédie de Molière, *L'Étourdi ou les Contretemps*, s'inspire (jusqu'à l'imiter) d'une comédie italienne de Niccolò Barbieri créée en 1629, *L'Inavvertito, overo Scappino disturbato e Mezzetino travagliato*. Trait d'union entre la farce hexagonale et la comédie italienne, le « Scappino » présent dans cette version originale n'est autre que le valet bouffon des *Fourberies de Scapin*, archétype historique de la *commedia dell'arte* popularisé en France par ces *Fourberies*, dont on ne compte plus les adaptations. Encouragé par le succès de *L'Étourdi,*

Portrait de Paul Scarron (1610-1660), par un anonyme (XVII^e^ s.).

reprenant les personnages types du genre qu'il dote de noms à consonances italiennes (que l'on songe à Sganarelle, Covielle ou Mascarille), Molière enchaîne les farces dans le goût italien, dont il exploite les modules dramatiques (créés, semble-t-il, pour être réutilisés d'une pièce sur l'autre). *Le Médecin volant* serait ainsi tiré d'*Il Medico volante* d'un anonyme italien, *Le Dépit amoureux* de *L'Interesse* (1581) de Nicolò Secchi, et le plus connu *Festin de pierre* d'une pièce du même nom que les Italiens jouaient au début des années 1660.

REVISITER LES PIÈCES ANTIQUES

La reprise de titres originaux simplement traduits en français montre que le dramaturge a pleinement conscience de « recycler » une matière préexistante. « La plupart des comédies de Molière avouent l'utilisation certaine d'au moins un texte allogène », précise Claude Bourqui. La plupart, mais pas toutes, notamment lorsqu'il s'agit de revisiter les pièces antiques. Car il faut bien rendre à César ce qui lui appartient, ou plutôt à Plaute des scènes de l'*Amphitryon*, aux *Adelphes* de Térence des bribes de *L'École des maris*, et à son *Phormion* la trame des fameuses *Fourberies de Scapin*.

« Je n'ai plus que faire d'étudier Plaute et Térence, ni d'éplucher des fragments de Ménandre : je n'ai plus qu'à étudier le monde », aurait déclaré Molière à un ami après le succès des *Précieuses ridicules*, ce que confirme la très grande diversité de ses sources. Ses *Précieuses ridicules* reprennent ainsi la trame de *L'Héritier ridicule* (1649) de Paul Scarron, tout en s'inspirant d'un ouvrage de Charles Sorel sur *Les Lois de la galanterie* ; *L'École des femmes* doit quant à elle beaucoup à une nouvelle du même Scarron, *Les Hypocrites*, tandis que *L'École des maris* amalgame une comédie espagnole d'Antonio Hurtado de Mendoza avec une farce italienne. Un personnage peut lui-même reprendre les traits de plusieurs protagonistes, que Molière rencontre aussi bien dans *Le Décaméron* de Boccace que dans les fabliaux du Moyen Âge. Si peu d'archives nous renseignent sur l'instruction reçue par le jeune Poquelin, ses lectures sont aussi diverses que volumineuses, comme le laisse entendre l'inventaire de sa bibliothèque, regroupant plus de 180 volumes d'histoire et de littérature, dont 40 volumes de comédies françaises, italiennes et espagnoles.

Molière ne serait-il donc qu'un vulgaire plagiaire ? La rime aurait semble-t-il plu à certains de ses contemporains, qui lui reprochent de dérober à ses prédécesseurs la matière première de ses écrits, en plus de s'adonner à la farce, genre vulgaire, et à des excès de bouffonnerie. Compte tenu de la longévité de son théâtre, que le sieur de Grimarest avait prophétisée (« Ses Pièces représentées sur tant de Théâtres, traduites en tant de langues, le feront admirer autant de siècles que la Scène durera »), on ne peut réduire notre homme à ce vil statut.

L'ABEILLE ET LA FOURMI

Tous les écrivains puisent chez d'autres leur inspiration, et la pratique de l'imitation littéraire est aussi répandue que tolérée jusqu'au XVIIIe siècle. Shakespeare et Racine, pour ne citer qu'eux, y ont recours, et cette citation d'un contemporain de Molière, le philosophe François de La Mothe Le Vayer, précise la règle en la matière : « L'on peut dérober à la façon des abeilles sans faire tort à personne ; mais le vol de la fourmi, qui enlève le grain entier, ne doit jamais être imité. » Par ailleurs, comme le souligne un autre contemporain, Donneau de Visé, les pièces de Molière connaissent un grand succès de son vivant, preuve qu'elles se distinguaient déjà du reste de la production théâtrale : « Molière fit des farces qui réussirent un peu plus que des farces et qui furent plus estimées dans toutes les villes que celles que les autres comédiens jouaient », affirme l'influent critique, ajoutant : « Jamais homme n'a su si naturellement décrire ni représenter les actions humaines. »

Désireux de peindre les hommes, Molière ne se satisfait pas de la comédie d'intrigue reposant sur une succession d'évènements embrouillés (l'imbroglio) qui, pour lui, manque de naturel. Travaillant la psychologie de ses personnages, il renouvelle le genre : la farce devient comédie de caractères propre à « corriger les hommes en les divertissant » (le fameux *Castigat ridendo mores*). De dramaturge soucieux de faire vivre sa troupe, il devient « un artiste qui pense », selon le romaniste Gérard Defaux, qui définit son théâtre ainsi : « Une méditation sur la nature et sur les mécanismes de la comédie, qui mène peu à peu Molière à prendre conscience de soi, à se remettre en question, pour parvenir en définitive à une vision comique du monde et de notre condition totalement différente de celle dont il était parti. »

***L'Étourdi ou les Contretemps*, illustré par Pierre Brissart et Jean Sauve en 1682.**

« L'écriture ressemble à la prostitution. D'abord on écrit pour l'amour de la chose, puis pour quelques amis, et à la fin, pour de l'argent », affirmait Molière

MUSÉE TESSÉ/ LE MANS
PIERRE BRISSART/JEAN SAUVÉ

Tiberio Fiorilli, dit Scaramouche, comédien et directeur de la troupe des Italiens, grand ami de Molière (peinture de Pietro Paolini, XVII^e s.).

Vertueuse par bien des aspects, la méthode de Molière lui permet de développer une grande souplesse d'écriture propre à satisfaire les désirs, même les plus fantaisistes, de ses protecteurs, dont le plus capricieux d'entre eux : son roi, Louis XIV. Comme la légende se plaît à le rappeler, les débuts de Molière sont difficiles. Ne parvenant à s'imposer sur la scène parisienne, sa troupe part chercher en province le public qui lui fait défaut. Soutenue par divers parrains successifs, elle devient itinérante, et c'est au cours de ces treize années d'exil artistique que Molière développe un talent unique qui le mènera jusqu'à la cour, où il devient l'acteur favori du jeune monarque et de son entourage.

L'INVENTEUR D'UN NOUVEAU GENRE

Grâce à l'appui des meilleurs architectes scéniques, musiciens et chorégraphes de son temps, il lui est possible de créer des spectacles fastueux et même d'inventer un nouveau genre, la comédie-ballet. Au fait du goût de Louis XIV pour les ballets, Molière ose allier comédie, danse et musique. Pièce « conçue, faite, apprise et représentée en quinze jours » d'après son créateur, *Les Fâcheux* sont un parfait exemple de l'adaptabilité de Molière qui intègre, dans la scène du chasseur importun, un fâcheux qui méritait, d'après Louis XIV, sa place dans la galerie. Donnée pour la première fois à Vaux-le-Vicomte, la pièce marque le début de la collaboration de Molière avec « Giambattista Lulli », grâce à qui il peut mêler théâtre et intermèdes dansés. Le chroniqueur Jean Loret évoque cette fête donnée à Vaux-le-Vicomte le 17 août 1661, précisant la rapidité avec laquelle *Les Fâcheux* ont été créés : « Sur ce Théâtre, que je dis,/Qui paraissait un Paradis,/Fut, avec grande mélodie,/Récitée une Comédie,/Que Molière [Molier], d'un esprit pointu,/Avait composée, in promptu,/D'une manière assez exquise,/Et sa Troupe, en trois jours, apprise :/Mais qui (sans flatter peu, ni point)/Fut agréable au dernier point,/Étant fort bien représentée,/Quoique si peu préméditée. » Un succès loué par La Fontaine lui-même : « C'est un ouvrage de Molière :/Cet écrivain, par sa manière,/Charme à présent toute la cour./De la façon que son nom court,/Il doit être par-delà Rome./J'en suis ravi, car c'est mon homme. »

Héritier de la *commedia dell'arte* passé maître dans l'art du « raccommodage », Molière a su exploiter les différentes ressources du comique pour créer de nouvelles formes dramatiques et ainsi sublimer la matière empruntée. Si *Les Femmes savantes, Le Misanthrope, L'Avare, Le Bourgeois gentilhomme, Le Malade imaginaire, Les Fourberies de Scapin, Tartuffe* et bien d'autres doivent beaucoup à la fréquentation des Italiens et aux diverses lectures de leur créateur, elles dépassent le simple divertissement pour tendre un miroir grossissant à la société. « Pour les uns, Molière est avant tout un "écrivain", un penseur doté d'un véritable système philosophique ; pour les autres, Molière est au contraire un pur homme de théâtre, à la fois un virtuose du jeu et de l'écriture presque improvisés, et un chef de troupe haletant qui construit ses œuvres en fonction des canevas dont il dispose, des acteurs qui l'entourent, de l'impatience du roi et des attentes de son public. En somme, face au Molière penseur, Molière praticien du théâtre, ou, à la rigueur, artiste », résume Georges Forestier dans son *Molière en toutes lettres* (1990). Irréductible à quelque étiquette, son théâtre défie les siècles et les courants littéraires. « Successivement romantique, symbolique ou réaliste, une pièce de Molière peut s'adapter encore au freudisme, au surréalisme, à l'existentialisme », affirmait ainsi Louis Jouvet, qui mettra notamment en scène *Tartuffe* et *Dom Juan*. Gageons que les élèves de demain entendront encore parler des *Fourberies de Scapin* !

Molière a su exploiter les ressources du comique pour créer de nouvelles formes dramatiques et ainsi sublimer la matière empruntée

Laëtitia Favro

MICHEL DESCOURS GALERIE PEINTURE

ENTRETIEN

CHRISTOPHE BARBIER

« J'AI COMPRIS MOLIÈRE EN LE METTANT EN SCÈNE »

Le journaliste politique et comédien vient de publier *Le Monde selon Molière*, un livre sur la vie, l'œuvre et la pensée du plus célèbre des dramaturges.

Comment est né votre intérêt pour Molière ?

• **Christophe Barbier.** J'ai découvert Molière très jeune, comme beaucoup de Français, en jouant des saynètes : celle de Scapin et du sac, mais aussi celle d'Harpagon cherchant son trésor sur ce pauvre La Flèche. Ces scènes, qu'on peut jouer quand on a 12 ans, n'existent pas chez Racine. Pour moi, Molière était surtout propice à l'amusement. J'ai compris sa pensée humaniste, politique et sociale en le mettant en scène.

Vous avez mis en scène *L'Impromptu de Versailles, George Dandin, Les Précieuses ridicules, Le Malade imaginaire*... Pourquoi ces pièces ont-elles eu votre préférence ?

• **C. B.** *George Dandin* a été longtemps sous-estimé alors que c'est une pièce d'une lucidité sociale remarquable, qui dresse un portrait très sévère des aristocrates. Dandin veut devenir noble par son mariage, mais il sera toujours méprisé par sa belle-famille. Molière remet ici en cause les privilèges hérités à la naissance et montre à la cour le spectacle de gentilshommes indignes de leur rang. Il a plus d'un siècle d'avance sur le *Figaro* de Beaumarchais. Mais Molière campe sa pièce en province pour se couvrir, c'est très audacieux de sa part. On peut aussi saluer la grande modernité du *Malade imaginaire*. La médecine fait sa révolution scientifique peu de temps après Molière, elle sort du charlatanisme au début du XVIII[e] siècle. Molière regrette que les médecins préfèrent défendre leur chapelle plutôt que soigner les malades. On a d'ailleurs vu des personnages similaires surgir pendant la pandémie, comme le docteur Raoult. Dans les pièces de Molière, les médecins étaient reconnaissables, mais rien n'a changé depuis ! Aujourd'hui, ils se battent à la télévision.

Y a-t-il une pièce de Molière que vous rêveriez de mettre en scène, un rôle que vous aimeriez incarner par-dessus tout ?

• **C. B.** J'aurais adoré jouer Scapin, mais je n'ai plus l'âge. J'aimerais aussi monter *Tartuffe*, mais la difficulté est élevée, car la pièce est en vers. C'est une œuvre exceptionnelle, peut-être la plus grave que Molière ait écrite. Elle a mis le doigt sur une querelle incandescente qui opposait les jansénistes aux jésuites. La pièce est interdite dès sa sortie. Elle ne sera autorisée que cinq ans plus tard, à la signature de la paix clémentine en 1669. Dans ces années-là, le jansénisme corsète l'esprit français, à travers Racine notamment. Ce carcan moral craquera sous les Lumières, et *Tartuffe* aura été un élément décisif de cette bataille.

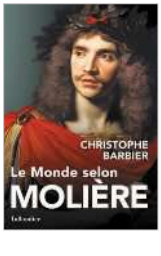
Comment Molière parvient-il à rassembler tout le monde autour du même théâtre ?

• **C. B.** Molière met le théâtre de plain-pied avec la société. Avant lui, la tragédie, peuplée de dieux et de héros, et la farce se font face. Entre les deux, Molière invente la comédie de mœurs. Il met en scène des personnages de la société, nobles, bourgeois et valets. Les valets viennent au théâtre voir d'autres valets qui bastonnent leurs maîtres, tandis que les nobles assistent à des comédies plaisantes, mettant en scène des amoureux, des médecins, des personnages qui les intéressent. Molière unifie le monde le temps d'un spectacle.

Propos recueillis par Camille-Élise Chuquet

ÉRIC GARAULT/TALLANDIER

Christophe Barbier, créateur de la Troupe de l'Archicube en 1991.



LE MONDE SELON MOLIÈRE
CHRISTOPHE BARBIER
320 P., TALLANDIER, 19,90 €

Représentation du *Malade imaginaire* en 1673, avec Molière dans le rôle-titre. Illustration extraite du manuel scolaire *Belles images d'histoire* (v. 1950).

LEE/LEEMAGE

Molière dans le texte

Farces, comédies d'intrigue, comédies de mœurs, comédies-ballets… L'écrivain a donné dans tous les genres à sa portée et ne rechignait jamais à les mêler. Des premières farces aux derniers triomphes, de la cruauté des *Précieuses* aux fastes des superproductions versaillaises, découvrez un auteur qui savait faire son miel de toute contrainte, répondre à toute commande, et pouvait écrire en quelques jours des pièces que nous admirons encore près de quatre siècles plus tard.

Tous les rôles de sa vie

Puisqu'il est de bon ton de déboulonner quelques statues, reconsidérons celle que la critique a forgée au fil des siècles d'un Molière tour à tour « populaire », « bourgeois » ou « aristocrate », trois étiquettes pas tout à fait assorties.

S'il existe quantité de portraits de Molière, l'homme demeure mystérieux. Molière n'a en effet laissé derrière lui aucun manuscrit et si peu d'éléments biographiques qu'il a bien fallu combler un vide inacceptable pour un tel personnage. Ses héritiers se sont ainsi employés à forger une légende qui, comme toute légende, s'accompagne d'affabulations, d'élisions et de fantasmes propres à l'époque dans laquelle elle prend racine – le plus célèbre de ces fantasmes étant celui d'un Corneille écrivain de l'ombre de Molière, ou d'un Molière prête-nom de Louis XIV. Pour cerner le personnage, le plus simple reste de lui accoler des étiquettes qui, avec le temps, se banalisent au point de n'être plus remises en question et donnent parfois lieu à des querelles d'exégètes. Molière était-il un dramaturge « bourgeois » comme ses grandes comédies semblent le laisser entendre ? Leur étude approfondie ne plaide-t-elle pas plutôt pour un « Molière aristocrate », antérieur même à l'apogée versaillais ? Ou faut-il préférer l'image d'un dramaturge « populaire » par essence, en tant qu'héritier de la farce et de la *commedia dell'arte* ?

UNE TRENTAINE DE RÔLES

Loin de se rêver dramaturge, Poquelin, en 1643, s'imagine plutôt en grand acteur. Pour réaliser ce rêve, il écrit pour lui-même une trentaine de rôles (dont Scapin, Alceste, Sganarelle, Harpagon), faisant la démonstration, selon Georges Forestier, d'une « extraordinaire plasticité d'acteur ». Comme le recense Alfred Simon dans son *Molière par lui-même* (1957), le dramaturge aura tenu au cours de son existence vingt-quatre rôles de premier plan dont quinze de bourgeois et sept de valets. Son contemporain Donneau de Visé écrit à propos de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* : « Jamais personne ne sut si bien démonter son visage, et l'on peut dire que dans cette pièce il en change plus de vingt fois. » Sur scène, Molière « court, fait des révérences, bouscule ou est bousculé, souffle, écume, grimace, se contorsionne, fait mouvoir avec furie les burlesques ressorts de son corps ou avec humour ses gros sourcils ou ses yeux ronds », autant d'artifices comiques propres à la farce et au jeu des Italiens, dont les spectateurs de l'époque sont friands.

Si ces gesticulations plaident en faveur d'un « Molière populaire », cet adjectif ne peut suffire à embrasser la diversité des genres comiques explorés par le dramaturge : farce, comédies d'intrigue, de mœurs, de caractère ou comédie-ballet… « Se voulant le dépositaire de toutes les traditions comiques, il a refusé toute discrimination. Il n'y a pas à ses yeux un comique haut et un comique bas : toutes les formes de comique existantes ont également droit de cité dans son théâtre », constate Georges Forestier. En élevant l'art de la comédie au niveau alors occupé par la tragédie, Molière parvient à satisfaire le goût d'un public façonné par les farces autant que celui d'élites habituées des pièces tragiques.

PRÉCIEUSES BOURGEOISES

Tartuffe est l'une des pièces les plus commentées, comme le sont *Les Précieuses ridicules*, *Dom Juan*, *Les Femmes savantes* et *Le Bourgeois gentilhomme*. Si l'on considère la production critique liée à l'œuvre de Molière, on constate que son étude s'est souvent limitée à ces chefs-d'œuvre qui, tout chefs-d'œuvre qu'ils soient, ne peuvent suffire à faire de Molière un dramaturge bourgeois. Dans un essai radiophonique intitulé « Molière, bourgeois ou aristocrate ? » diffusé dans l'émission *Une vie, une œuvre* le 8 février 1990 sur France Culture, Michel Cazenave s'oppose à cette acception, lui préférant celle d'un « Molière poète de la noblesse », dont témoignent ses pièces de la période versaillaise (souvent réduites au statut de commandes destinées à satisfaire Louis XIV), mais pas uniquement. Pour le philosophe, Molière est tout sauf le chantre des valeurs bourgeoises. Si certaines de ses pièces semblent moquer les défauts d'une aristocratie respirant le mensonge et l'hypocrisie, leur étude approfondie montre que ce n'est pas tant la

***Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (1660), gravure du XIXe s.**

précisité que fustige le dramaturge, mais une prétention à la préciosité formulée par ceux qui, compte tenu de leur origine sociale, ne devraient pas y prétendre.

Pour illustrer les moqueries touchant à l'aristocratie, on s'appuie généralement sur deux pièces : *Les Précieuses ridicules* (1659) et *Les Femmes savantes* (1672). Or, selon Michel Cazenave, si l'on prend leur texte au pied de la lettre, « on se rend compte que la préciosité qui est dénoncée, ce n'est pas du tout la préciosité en elle-même, mais la préciosité telle qu'elle est pratiquée par des femmes bourgeoises. […] Nous sommes dans *Les Précieuses ridicules* et dans *Les Femmes savantes*, dans un milieu qui est précisément celui de la bourgeoisie », et ce sont donc les femmes bourgeoises singeant les femmes de la cour qui sont visées. Le comique et le ridicule naissent ainsi de la distorsion entre la parole et la classe à laquelle appartiennent celles qui formulent cette parole.

***Monsieur de Pourceaugnac* (1670), gravure d'après Charles-Antoine Coypel.**

GRAVURES PAR LES MEILLEURS ARTISTES, PARIS, SCHNEIDER, 1850. GRANGER/BRIDGEMAN IMAGES

SE DISTINGUER DU COMMUN

Cette attention à l'origine des personnages de Molière est fondamentale pour comprendre son propos. Il est ainsi nécessaire de distinguer les deux noblesses présentes dans ses pièces : la noblesse de province et la noblesse versaillaise, qui font l'objet d'un traitement quasi opposé. Si la noblesse de cour est épargnée, il n'en est pas de même à première vue de la noblesse de province, à l'époque méprisée par la cour. Le dénouement de *Monsieur de Pourceaugnac* en est l'un des exemples les plus éloquents. Dans cette pièce, un couple de bourgeois entend marier leur fille Julie à un nobliau de Limoges, M. de Pourceaugnac, dont le ridicule sert de ressort à l'intrigue. Mais le ridicule est également attaché au personnage d'Oronte, le père de Julie, qui, en mariant sa fille à un gentilhomme, entend s'élever socialement. Or c'est précisément ce transfuge de classe que Molière fustige, à travers Oronte mais grâce également au personnage donnant son nom à la pièce. En tant que complice du projet d'Oronte, M. de Pourceaugnac participe de fait à ce projet de la bourgeoisie d'accéder à un statut qui ne peut être le sien. Le sous-entendu étant que seul un noble de province pouvait accepter une telle compromission.

Embrasser l'œuvre de Molière dans son intégralité et non plus seulement à la lumière de ses pièces les plus célèbres permet de déconstruire l'image d'un dramaturge chantre de la bourgeoisie

L'aristocrate de cour semble par ailleurs jouir, dans la représentation qu'en fait Molière, d'un privilège social et éthique le distinguant du commun des mortels. Ce privilège transparaît, comme le remarque Michel Cazenave dans son étude de *Dom Juan*, dans une forme d'amoralité constitutive d'un héros qui, mû par un désir de totale liberté, semble s'affranchir des notions mêmes de bien et de mal. Ainsi, lorsque Sganarelle tente de faire entendre raison à dom Juan, c'est du valet que le spectateur rit… Quand la statue du commandeur entre en scène pour punir le gentilhomme de ses excès, ce dernier plonge en enfer sans émettre le moindre regret. Pour Michel Cazenave, dom Juan fait preuve d'une « grandeur métaphysique » propre à son rang. Sa fin, si terrible soit-elle, ne l'atténue pas.

Embrasser l'œuvre de Molière dans son intégralité et non plus seulement à la lumière de ses pièces les plus célèbres permet ainsi de déconstruire l'image d'un dramaturge chantre de la bourgeoisie. Plutôt que de rire des défauts de telle ou telle classe, Molière tourne en dérision ceux qui tentent de s'extraire de leur condition d'origine ou la trahissent, nobles comme bourgeois. Un ressort comique qui prête à sourire si l'on considère la destinée bourgeoise à laquelle ce fils de marchand tapissier, né Poquelin, s'est soustrait pour lui préférer le théâtre. S'élever grâce à l'excellence de son art fait-il pour autant de lui un transfuge de classe égal à ceux qu'il a tant tournés en ridicule ? Nous vous laissons juges.

Laëtitia Favro

Où apparaît le génie comique du maître

Aujourd'hui méconnues, les premières pièces de Molière n'avaient pour objectif que de faire rire. Elles y parviennent encore.

Le Médecin volant, La Jalousie du Barbouillé, L'Étourdi ou les Contretemps, Le Dépit amoureux : ces deux farces et ces deux comédies ont assis la réputation de la troupe de Molière alors qu'elle tournait en province. La modernité les a dédaignées – à de notables exceptions près, comme celle de Jacques Copeau *(lire p. 86-87)*. Dommage : le génie comique de Molière y apparaît dans toute sa pureté.

Comme le théâtre italien dont elles s'inspirent, ces pièces s'ancrent dans une tradition scénique plus que dans une époque. Le rire qu'elles suscitent ne nécessite pas d'interprétation et a traversé trois siècles et demi sans dommage. D'autant que la verve de Molière s'y reconnaît déjà. Dans *Le Médecin volant,* il la module en compliments absurdes (« Il est si savant que je voudrois de bon cœur être malade, afin qu'il me guérît »), en tautologies maquillées en science (« comme la mélancolie est ennemie de la joie, et que la bile qui se répand par le corps nous fait devenir jaunes, et qu'il n'est rien plus contraire à la santé que la maladie, nous pouvons dire, avec ce grand homme, que votre fille est fort malade ») et en audaces scéniques qui se passent de commentaire (Sganarelle buvant l'urine de ladite fille pour prouver qu'il est bon médecin).

RUSES DE VALET

Passons vite sur *La Jalousie du Barbouillé* (une sorte de scène de ménage participative entre un mari ivrogne et une épouse coureuse), même si les imprécations conjugales dudit Barbouillé ne manquent pas de charme (« Ah, crocodile ! Ah, serpent dangereux ! Tu me caresses pour me trahir »). Et venons-en aux premières comédies. *L'Étourdi* est déjà de l'excellent Molière, où un argument ingénieux est décliné *ad libitum*. Ici, il s'agit des ruses du valet Mascarille pour que son maître Lélie épouse sa Clélie, ruses systématiquement déjouées par les initiatives dudit Lélie. Molière y révèle sa capacité à multiplier les situations à partir d'un même motif, soutenue là encore par sa verve comique. Ainsi la tirade géniale de Mascarille pour convaincre Léandre, rival de Lélie, que la Clélie qu'ils se disputent est en réalité une quasi-prostituée : « Non, ne me croyez pas, suivez votre dessein,/Prenez cette matoise, et lui donnez la main ;/Toute la ville en corps reconnaîtra ce zèle,/Et vous épouserez le bien public en elle. »

À côté, *Le Dépit amoureux* paraît bien tarabiscoté. On y trouve aussi deux soupirants (Éraste et Valère) d'une même belle (Lucile) et des valets intercesseurs, mais Molière y ajoute un quiproquo portant sur un mariage nocturne, qu'il dénoue par l'histoire d'une fille que l'on a fait passer pour le frère de Lucile, Ascagne (c'est donc elle que Valère a épousée sans le comprendre). Ces tarabiscotages mènent toutefois à des personnages plus consistants – notamment Ascagne – qui annoncent d'autres créations de Molière. Et ils conduisent surtout à une superbe scène où Éraste et Lucile, furieux l'un contre l'autre, rompent en s'adressant des reproches qui disent surtout la persistance de leur amour et les amènent à la réconciliation : « ÉRASTE. – Mais si mon cœur encor revoulait sa prison…/Si, tout fâché qu'il est, il demandait pardon ?/ LUCILE. – Non, non, n'en faites rien, ma faiblesse est trop grande,/J'aurais peur d'accorder trop tôt votre demande. » On retrouvera – quel hasard – une scène très proche dans *Tartuffe* (où Valère se fâche avec Mariane, promise à Tartuffe par son père)… Molière ne se répète pas : il se recycle, et il varie. Dans *Tartuffe,* ce seront les serviteurs qui réconcilieront les amants.

Alexis Brocas

***L'Étourdi ou les Contretemps*, comédie représentée en 1655 (gravure, 1850).**

GRAVURES PAR LES MEILLEURS ARTISTES, PARIS, SCHNEIDER, 1850

Précieux et précieuses pas tous ridicules

Le premier grand succès de Molière doit beaucoup à la création d'un nouveau type de personnage dans la comédie burlesque : celui de la « précieuse ». Mais à quelle réalité correspond-il ?

Dans un livre et une anthologie devenus des classiques[1], René Bray a montré que le courant précieux n'est pas limité au XVIIe siècle, mais traverse toutes les époques, des troubadours et des trouvères des XIIe et XIIIe siècles jusqu'à Valéry et à Giraudoux, en passant par Maurice Scève, Mlle de Scudéry, Marivaux, Théophile Gautier et Mallarmé. Loin de se résumer au sonnet d'Oronte et au madrigal de Trissotin, aux extravagances de Magdelon et de Mascarille, à la carte de Tendre et à la lettre de la Carpe au Brochet, il parcourt l'ensemble de la littérature française et la distingue très nettement des littératures allemande, anglaise ou russe, où ce phénomène est présent mais à un degré bien moindre.

PLAINES DE COQUETTERIES ET MONTAGNES DE MINAUDERIES

La préciosité, pense René Bray, serait « une forme banale de la galanterie », « reconnue comme un caractère traditionnel », dans « le pays de la courtoisie » et de « la vie mondaine ». Elle serait la marque d'une civilisation opposant volontiers la culture à la nature[2]. D'un art insistant sur le prix à donner au style, parfois excessivement, quitte à se laisser tenter par l'artificiel et par l'artifice. D'après Giraudoux, elle serait ce « mal qui consiste à traiter les objets comme des humains, les humains comme s'ils étaient dieux et vierges, les dieux comme des chats et des belettes, mal que provoquent, non pas la vie dans les bibliothèques, mais les relations personnelles avec les saisons, les petits animaux, un excessif panthéisme et la politesse envers la Création ». Quelle est la place de Molière dans ce courant ?

Revenus à Paris en 1658, après douze années passées en province, Molière et sa troupe cherchent à se faire une place à côté du théâtre de l'hôtel de Bourgogne et de celui du Marais. Ils avaient minutieusement préparé leur retour, avaient réussi à décrocher le titre de « Troupe de Monsieur, Frère Unique du Roi » et une pension de 300 livres pour chacun des comédiens, à s'installer au Petit-Bourbon, salle jouxtant le Louvre, qu'ils partageaient avec les Comédiens-Italiens. Leurs premières représentations étaient consacrées à des tragédies, seul moyen de se faire reconnaître, celles des frères Corneille ou de Quinault. Elles furent généralement suivies par une des petites pièces de Molière, comme *Le Docteur amoureux*. Et, quand ce fut le cas, les recettes, nous apprend le « Registre de La Grange »,

La carte de Tendre imaginée par Madeleine de Scudéry dans *Clélie* (1654).

BNF/WIKIPÉDIA

« Mascarille. – Que vous semble de ma petite oie ? La trouvez-vous congruente à l'habit ? »

étaient bien supérieures. Comme pour *L'Étourdi* et *Le Dépit amoureux*.

C'est ainsi que Molière a fait suivre la reprise de *Cinna,* le 18 novembre 1659, par *Les Précieuses ridicules*. Son premier succès éclatant, un triomphe, comparable à celui du *Cid,* une vingtaine d'années plus tôt. Non pas parce que Molière se serait habilement moqué de quelques personnalités en vue, comme Mlle de Scudéry et des habitués de sa « ruelle », mais parce qu'il a su créer un type de personnages, les « précieuses », inexistant évidemment sous cette forme dans la réalité, mais dans lequel le public, le monde galant, composé par l'aristocratie et la haute bourgeoisie, a fini par se reconnaître par connivence. Or cette construction, Molière l'a réussie en renouvelant la comédie burlesque, telle que l'avait mise à la mode Scarron, par exemple, avec son *Jodelet ou le Maître valet,* par l'introduction d'éléments parodiques que l'on retrouve aussi dans d'autres publications de l'époque. Il s'agit donc d'un jeu très habile avec les codes dont le public est familier.

Au départ, un acteur célèbre, Jodelet, connu depuis vingt ans dans tout Paris pour ses rôles de valet déguisé en maître faisant une cour ridicule à une jeune femme plus ou moins crédule. Mais il ne fait plus vraiment recette. Le personnage est donc transformé et dédoublé par Mascarille, joué par Molière. Et les deux compères ne sont plus des rustres, mais des caricatures outrancières de la noblesse galante, épinglée dans plus d'un texte déjà, dont *Les Lois de la galanterie* de Charles Sorel, remontant à 1644, mais rééditées avec d'autres morceaux, comme cette *Carte du royaume des précieuses,* par le marquis de Maulévrier, moquant la célèbre carte de Tendre figurant dans *Clélie*. « On s'embarque, peut-on y lire, sur la rivière de Confidence pour arriver au port de Chuchoter. De là, on passe par Adorable, par Divine et par Ma-Chère, qui sont trois villes sur le chemin de Façonnerie, qui est la capitale du royaume. À une lieue de cette ville est un château bien fortifié qu'on appelle Galanterie. Ce château est très noble, ayant pour dépendances plusieurs fiefs comme Feux-Cachés, Sentiments-Tendres-et-Passionnés, et Amitiés-Amoureuses. Il y a auprès deux grandes plaines de Coquetteries, qui sont toutes couvertes d'un côté par les montagnes de Minauderies et de l'autre par celles de Pruderie. Derrière tout cela est le lac d'Abandon, qui est à l'extrémité du royaume. »

UNE THÉMATIQUE À LA MODE

Grace à ce texte capital, Georges Forestier et Claude Bourqui ont pu montrer que précieuses et préciosité sont nées au milieu des années 1650 d'un jeu mondain à visée parodique et que, pour faire croire qu'il ne s'agissait pas d'un jeu, il fallait affirmer que les précieuses existaient vraiment[3]. Quant aux *Lois de la galanterie* de Sorel, Molière y a trouvé non seulement des détails pour la construction de ses personnages, mais aussi des situations dramatiques, voire des jeux de scène : « Après que vous serez assis, et que vous aurez fait vos premiers Compliments, auxquels vous aurez ajouté quelques nouvelles de la Cour ou de la Ville, il sera bienséant d'ôter le Gant de votre main droite, et de tirer de votre poche un grand Peigne de corne, dont les dents soient fort éloignées l'une de l'autre, et de peigner doucement vos cheveux, soit qu'ils soient naturels ou empruntés. »

Des marquis ridicules courtisant des filles folles à marier : c'est un schéma dramatique qui rappelle, entre autres, *Les Visionnaires,* pièce à succès de Desmarets de Saint-Sorlin (« visionnaires », parce qu'aveuglées par leurs folies respectives : l'une est amoureuse d'Alexandre le Grand, l'autre croit que tous les hommes l'aiment et la troisième est amoureuse de la comédie). À quoi s'ajoutent des portraits de précieuses chez l'abbé de Pure, chez Segrais, chez l'abbé d'Aubignac et ailleurs. Molière s'est donc saisi d'une thématique à la mode dans les milieux galants qui lui faisaient fête et à qui il donnait la fête, et qui ne se sentaient en rien agressés par sa comédie, l'autodérision faisant partie de leur jeu. C'est parce que le public s'est reconnu dans les personnages sur scène, qu'il était ravi, voire flatté d'être pris pour sujet d'une comédie de mœurs, que *Les Précieuses ridicules* ont eu l'immense succès de connivence que l'on sait.

Robert Kopp

La préciosité serait « une forme banale de la galanterie », « reconnue comme un caractère traditionnel », dans « le pays de la courtoisie » et de « la vie mondaine »

1. *La Préciosité et les précieux, de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux,* René Bray, Albin Michel, 1948, nombreuses rééditions, et *Anthologie de la poésie précieuse de Thibaut de Champagne à Giraudoux,* René Bray, Nizet, 1947, réimprimé de nombreuses fois.
2. Voir également *Galanterie française,* Claude Habib, Gallimard, 2006.
3. Voir la notice des *Précieuses ridicules* dans les *Œuvres complètes* de Molière, « Bibliothèque de La Pléiade », t. I, 2010, ainsi que le *Molière* de Georges Forestier, Gallimard, 2018, ch. VII.

GRAVURE DE MOREAU LE JEUNE / B.NAVEZ/WIKIPEDIA

Les femmes en liberté surveillée

L'École des femmes plaide pour une émancipation féminine, notamment sur le plan de la sexualité. Si, en la matière, Molière desserre les carcans des normes, il ne les défait pas totalement, ce que révèle sa charge contre les précieuses.

Par Myriam Dufour-Maître

Molière féministe ? Si on applaudit à la libération d'Agnès *(L'École des femmes)*, on peut être moins à l'aise face aux *Précieuses ridicules* et aux *Femmes savantes*, dont les héroïnes ont raison, juge-t-on, de vouloir accéder à la culture, même si elles ont tort de jargonner, de croire aux romans, d'étaler leur science, et surtout de refuser l'amour. Quelle est donc cette éphémère extravagance dont précieuses et savantes se rendirent coupables pour mériter le ridicule et, au dénouement, une cruelle exécution publique, qui pourrait bien avoir menacé, obliquement, le public féminin de la comédie ?

Parmi les personnages non ridicules chez Molière, figurent au premier rang les jeunes amants, dont le mariage empêché constitue souvent le mince fil de l'intrigue. Secondé par le hasard *(L'École des femmes, L'Avare, Les Fourberies de Scapin)* ou le jeu *(Le Bourgeois gentilhomme, Le Malade imaginaire)*, leur amour réciproque s'accorde *in fine* à l'ordre social, que perturbait momentanément la folie humaine. Une princesse peut alors épouser un simple général qu'elle aime *(Les Amants magnifiques)*, tandis que le mariage forcé (d'ailleurs improbable) d'une demoiselle avec un paysan est irrémédiablement voué à l'échec *(George Dandin)*. Le bonheur sexuel et amoureux du couple garantit sa durée : « Cette ardeur, de plaisirs suivie,/De tous nos jours fait d'éternels printemps » *(Les Amants magnifiques)*.

AKG IMAGES

Henriette veut échapper au baiser de Vadius dans une scène des _Femmes savantes_ (gravure du XIX^e siècle, d'après Louis Hersent).

Cet accord sentimental dans le mariage, qui nous paraît si naturel, est cependant le produit d'un long processus historique, au terme duquel la norme hétérosexuelle s'est imposée et intériorisée[1]. Pour le dire comme Michel Foucault, le dispositif de sexualité, entendu comme la coïncidence de l'amour et du sexe, notamment dans le mariage d'amour, vient alors au secours du traditionnel dispositif d'alliance (l'échange des femmes par les hommes) déjà en crise[2]. La galanterie, véritable culture moderne de l'amour, vient compenser la sujétion féminine par l'inversion ludique des rôles et une libéralisation contrôlée des mœurs : à la différence de la courtoisie médiévale et des idéaux néoplatoniciens de la Renaissance, elle donne en effet place au corps. Dissimulant la loi, qu'énoncent brutalement un Arnolphe ou le Sganarelle de *L'École des maris*, la galanterie propose dans la sexualité un espace soigneusement délimité et codifié, mais réel, pour la liberté féminine.

Agnès et Arnolphe sur une gravure illustrant une scène de *L'École des femmes* pour l'édition de 1682.

DE AGOSTINI PICTURE LIBRARY/AKG

LE MANTRA DU MARIAGE D'AMOUR

En favorisant l'expression du désir féminin et en couronnant sa valeur par un mariage d'amour socialement assorti, Molière en poète galant ouvre aux filles une liberté érotique nouvelle. Il offre de même une autonomie érotique compensatrice aux femmes (mal) mariées *(La Jalousie du Barbouillé, George Dandin,* voire *Tartuffe)*. Après Corneille dans ses comédies, Molière contribue à discréditer la « chimère » de l'honneur (sexuel) féminin : « Soupirez librement pour un amant fidèle,/Et bravez ceux qui voudraient vous blâmer./ Un cœur tendre est aimable, et le nom de cruelle/N'est pas un nom à se faire estimer » *(La Princesse d'Élide,* « comédie galante »).

Plus avant, le naturalisme épicurien de Molière fait de la sexualité la voie d'une liberté accordée avec la nature, y compris féminine : « Hélas ! que vous êtes heureux,/Innocents animaux, de vivre sans contrainte,/Et de pouvoir suivre sans crainte/Les doux emportements de vos cœurs amoureux ! » (Caliste, dans *Les Amants magnifiques*). *L'École des femmes* surtout consacre la sexualité comme voie majeure de la subjectivation : la sursaturation de la pièce par l'équivoque sexuelle (loin d'être limitée à la fameuse scène du ruban) nous suggère ce qu'Agnès, comme le soupçonne Arnolphe, apprend du « blondin » qui l'éveille à la conscience d'elle-même. Pour Henriette, la sexualité est la voie de son individualisation, face au bloc tyrannique que forment sa mère, sa sœur et sa tante. Mais la culture de l'amour semble bien ne proposer aux femmes que l'amour pour toute culture : « Je consens qu'une femme ait des clartés de tout », mais à condition qu'elle s'en cache, précise le galant Clitandre *(Les Femmes savantes)*. Ce savoir concédé n'est donc pas même ornemental, mais totalement intime : or, à cette épiphanie de l'intime féminin, la sexualité justement prétend œuvrer à meilleur titre, comme le montrera encore la délicate *Psyché*.

Les précieuses et leur « souveraine », Mlle de Scudéry, ne voient quant à elles que la lecture, l'étude et la conversation mixte et lettrée pour développer l'intelligence des filles, garantir leur vertu et promouvoir leur autonomie. Il faut pour cela tenir le sexe à distance temporaire ou définitive : depuis

Platon, la spiritualisation du désir est la condition d'accès à la philosophie. Il ne s'agit pas néanmoins de vivre dans un désert affectif, et Mlle de Scudéry reformule sous le nom de tendresse, investissement affectif « ardent », violent même, mais en dehors de la sexualité, cette conception de l'amour d'Antiquité vénérable, mais qui présuppose un dualisme radical, que l'on retrouve chez Armande[3].

LA SEXUALITÉ COMME SEULE RÉALISATION

Hors consécration religieuse cependant, et procédant d'un libre choix de vie dans le monde, le célibat des filles et des veuves en âge de procréer représente un authentique danger social. Si l'autorité et l'âge canonique de Mlle de Scudéry mettent un peu à l'abri sa personne, son œuvre en revanche, pernicieuse pour la jeunesse, doit être ridiculisée, dégradée et tronquée. La chasteté choisie est soudain retournée en pruderie, hypocrisie, goût des plaisirs faux, en impossibilité comique surtout : les précieuses ridicules sont nées. Dégradé par des imitatrices sans discernement, factice, ridicule ou odieux, le salon précieux et lettré se vide sur la scène moliéresque de toute valeur civilisatrice. Le choix précieux est réinterprété en sécession agressive, jargonneuse et teintée de fanatisme, seul ciment d'une sociabilité jugée fragile et dangereuse. La « nature » enfin triomphe au cœur même de ce qui prétend lui résister : le corps refoulé se venge en agitant comiquement la précieuse Climène, véritable « animal » obsédé d'obscénité *(La Critique de L'École des femmes)*, les femmes savantes se gargarisent de « syllabes sales » sans s'en apercevoir, et les précieuses se jettent étourdiment à la tête des séducteurs – dommage pour elles qu'ils soient des valets.

Ce ridicule cependant ne suffit pas : tout comme les pères tyranniques, les prétendants présomptueux et les maris jaloux, celles qui compromettent le bon fonctionnement du mariage doivent être expulsées de la société. Dans *Les Précieuses ridicules*, La Grange et Du Croisy, mystificateurs des deux jeunes filles, quoique très peu galants, ne sont passibles d'aucun ridicule, et la révolte de leurs victimes contre le principe du mariage imposé ne sollicite pas de complicité dans le public. Plus encore, la pièce invite à rire de l'humiliation publique que les prétendants éconduits leur infligent, « pièce [= machination] sanglante » en réponse à leur dédain pourtant resté privé. La faute des précieuses est bien, entre autres, de prétendre « se tirer du commun des femmes », autrement dit de ce qui fait de celles-ci, à tous les échelons de la société, l'objet d'un échange entre hommes, qui fixe leur prix. Les filles ne sauraient se donner elles-mêmes un autre prix, celui de leur mérite personnel ou de leur valeur mondaine, et le couperet tombe : « Allez vous cacher pour jamais », leur ordonne Gorgibus, un « cul de couvent » les attend.

La faute des précieuses est bien de prétendre « se tirer du commun des femmes », autrement dit de ce qui fait de celles-ci, à tous les échelons de la société, l'objet d'un échange entre hommes, qui fixe leur prix

À peine moins terrible est le destin d'Armande, projeté par anticipation dans le personnage de Bélise, vieille fille « visionnaire », à peine tolérée *(Les Femmes savantes)*. Même exécution sanglante, et publique de nouveau, de Célimène *(Le Misanthrope)* : la coquette qui se promet indéfiniment est cousine de la précieuse qui se refuse indéfiniment, et ces deux caractères modernes sont contemporains de l'invention du mariage d'amour. Le ridicule et l'exclusion violente ont bien pour but de détacher les mondains, et le public féminin en particulier, du réel pouvoir de séduction de la proposition précieuse, et de rendre inoffensive ou odieuse toute critique du mariage d'amour, soutien indispensable puis bientôt unique de l'institution matrimoniale.

Comment dès lors interpréter, jouer, enseigner ces pièces ? En notre temps où la liberté des corps et des esprits paraît menacée, le triomphe des amoureux sur les tyrannies et les fanatismes de tous genres continue de nous réjouir fort légitimement. Nous n'adhérons plus au vieux programme galant du savoir qu'il faudrait masquer, nous n'envisageons plus de confier à la seule sexualité l'accès des filles à la réalisation de soi, mais nous conservons la conviction que la coïncidence de l'amour et du sexe est la vérité même de l'amour, le chemin du bonheur et une voie privilégiée de notre accomplissement personnel. Comme le montrent Alain Viala et Claude Habib[4], nous adhérons encore, pour partie, à la galanterie. Si en effet, depuis une quarantaine d'années, on a contesté la dimension hétéro de la norme, cette critique n'a guère entamé l'idéalisation du sexuel et du mariage d'amour. Le taux toujours croissant des séparations ne nous apparaît nullement comme la sanction de rêves ridicules…

L'idéalisme précieux semble en regard bien caduc. Mais penser le phénomène précieux, avec et contre Molière, avec et contre nous-mêmes, peut nous aider à identifier toutes les facettes de la norme hétérosexuelle, intériorisée au point qu'elle est devenue un schème invisible de notre pensée. *Les Précieuses ridicules* et *Les Femmes savantes* contribuent à en révéler toute l'ambivalence.

1. *L'Invention de la culture hétérosexuelle*, Louis-Georges Tin, Autrement, 2008 ; *Corneille galant*, Matthieu Dupas, thèse de l'université Paris-Sorbonne-Nouvelle, janv. 2015, à paraître aux éd. Classiques Garnier.
2. *La Volonté de savoir*, Michel Foucault, Gallimard, 1976.
3. Armande ne voit en effet dans le mariage que les « nœuds de la matière ». « *Les Femmes savantes* de Molière : savoir, maternité et liberté », Catherine Kintzler, www.mezetulle.fr/
4. *Galanterie française*, Claude Habib, Gallimard, 2006 ; *La France galante*, Alain Viala, PUF, 2008.

BIOGRAPHIE

Maître de conférences en littérature française du XVIIe siècle à l'université de Rouen, **Myriam Dufour-Maître** est présidente du Mouvement Corneille et membre du CÉRÉdI. Elle a publié, chez Honoré Champion, *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle* (1999).

Un rire sexiste ?

En reprenant les invariants de la comédie et une vision des femmes comme catégorie, en satirisant les intellectuelles de son temps, Molière est devenu la caution de bien des attaques misogynes.

De quoi, de qui rit-on dans les pièces de Molière ? Des maris trompés ou qui craignent de l'être, des paysans et des bourgeois, des domestiques et de leurs maîtres, des petitesses et des travers humains, l'avarice, la vanité, la jalousie, la misanthropie, l'hypocrisie. On ne rit pas seulement de tout cela, sujets de farce depuis l'Antiquité. On rit aussi des femmes, mais pas n'importe lesquelles, et pas n'importe comment.

Trois pièces de Molière portent expressément sur les femmes. Leurs titres l'annoncent on ne peut plus clairement : Les *Précieuses ridicules* (1659), *L'École des femmes* (1662), suivi de sa *Critique* (1663) et *Les Femmes savantes* (1672). Les femmes ne sont pas singularisées, comme *L'Avare*, *Le Misanthrope* ou *Le Bourgeois gentilhomme*. Elles forment un tout, l'autre sexe, ou la partie d'un tout pour celles qui sont jugées « précieuses », « savantes », ou tout simplement coquettes. Un tel traitement rappelle d'emblée que, comme partout, la différence des sexes est à l'œuvre dans la comédie, entraînant une hiérarchie inévitable : les hommes sont premiers, ils sont risibles quand on en saisit un, individu dont on détaille les défauts pour les constituer en type à valeur universelle ; les femmes sont secondes, elles sont risibles comme telles, et n'atteignent à aucune sorte d'universalité. Les hommes en rient, les femmes aussi le plus généralement, signe d'une introjection des préjugés parfaitement réussie. Critique des mariages arrangés ? Même si le sujet est ancien, il trouve chez Molière une série de déclinaisons piquantes où les qualités « naturelles » des femmes se déploient tout à leur aise : la plus jeune, la plus naïve est déjà ce qu'elles sont toutes, menteuses, rusées jusqu'à l'entêtement, pourvues d'une solide dose d'imagination mise au service de la seule chose qui importe, l'amour – c'est le sujet de *L'École des femmes*. Maîtresse ou servante, elles doivent toutefois s'adjoindre l'aide d'un homme ou de plusieurs pour parvenir à leurs fins.

VICTOIRE DE LA CARICATURE

Remarquable connaisseur des mécanismes du comique sous toutes ses formes, Molière travaille essentiellement les invariants du répertoire et les inévitables intrigues liées aux projets matrimoniaux. À ces invariants il ajoute une satire des précieuses et des savantes, sujet on ne peut plus contemporain. Pour ce qui concerne les premières, le dramaturge les a qualifiées dès le titre de « ridicules » et se livre pour l'occasion à un portrait grinçant des lectrices des romans de Marie-Madeleine de Scudéry *(Clélie* et *Le Grand Cyrus)* et du cercle de femmes que cette dernière réunit à l'époque dans son salon du Marais. Malicieuse, quand elle n'est pas maligne, la critique du temps lui emboîte le pas, et ses trouvailles verbales sont reprises à l'envi. Lesdites « précieuses », étonnant phénomène de société qui conjugue savoir et préféminisme, ne s'en remettront pas : elles passeront à la postérité comme un groupe de femmes maniérées, entichées de formules creuses et de fausse érudition. Victoire de la caricature sur la réalité.

Dans *L'École des femmes*, on peut certes rire du barbon qui a élevé sa pupille dans la plus grande ignorance et lui a dicté un très mince programme de vie (« Et c'est assez pour elle, affirme Arnolphe […]/ Que savoir prier Dieu, m'aimer, coudre et filer »), mais c'est par la ruse que la jeune fille, inculte et naïve, triomphe pour épouser celui qu'elle aime. À la suite de cette pièce, la critique sourcilleuse accusera Molière d'immoralité (à cause d'une tirade jugée grivoise), voire d'impiété, mais pas de misogynie. « Les femmes », depuis toujours, ne sont-elles pas l'une des cibles privilégiées du rire ?

Quant à deux des trois sœurs des *Femmes savantes*, « les beaux feux de la philosophie » leur tournent la tête au point de refuser le mariage. Non seulement elles

***Les Femmes savantes*, acte III, scène II, dessin de Charles Coypel (v. 1726).**

sont dupes d'un charlatan, mais, au nom de l'instruction qu'elles reçoivent, elles s'opposent aux volontés de leur père. Molière rabat ainsi le caquet de tous ceux et de toutes celles qui font alors l'éloge de l'éducation des filles. Autre sujet qui fait mouche, assassiné dans un bel éclat de rire.

L'impact considérable des pièces de Molière se retrouve dans les siècles suivants. Son génie demeure inégalé (on oublie pourtant que sa contemporaine Marie-Catherine de Villedieu fut elle aussi une autrice prolixe, et que sa pièce, *Le Favori*, fut interprétée par la troupe de Molière en 1665). Inlassablement jouées sur les scènes publiques et privées, en extraits ou en totalité, ses pièces sont également l'objet d'imitations continues et nombreuses. Les répliques qui les émaillent se retrouvent dans toutes les bouches et sous toutes les plumes, celles des critiques, des journalistes et des hommes de lettres ; celles qui brocardent « les femmes », précieuses, savantes, et autres, sont tout particulièrement promises à une belle postérité.

Lors d'un salon littéraire organisé par Madeleine de Scudéry, en 1650 (gravure de 1860-1861).

DE AGOSTINI PICTURE LIB./G. DAGLI ORTI/AKG IMAGES
BIANCHETTI/LEEMAGE

LADY TARTUFFE

De leur côté, les écrivaines ne manquent pas, ponctuellement, de faire retour à Molière : les unes pour s'en plaindre, tant il sert de caution aux attaques misogynes, les autres pour en rectifier les vues sur les femmes, d'autres enfin pour en rappeler l'existence difficile. Dans *Zélie ou l'Ingénue* (1779), réécriture de *L'École des femmes*, Félicité de Genlis imagine à dessein une héroïne très instruite, formée au dessin, à la musique, à l'histoire, à la géographie et à la littérature. Mais la rumeur prétend que cette grande éducatrice s'est fait huer alors qu'elle assistait à une représentation des *Femmes savantes* ! À la suite de la publication de *De la littérature* en 1800, Germaine de Staël s'insurge des attaques dont elle est l'objet « comme femme » et ne manque pas de citer la célèbre tirade de *L'École des femmes* pour preuve du caractère rétrograde des propos de certains critiques.

Soucieuse de se voir jouée à la Comédie-Française, Olympe de Gouges de son côté compose à l'intention de la troupe des comédiens du roi *Molière chez Ninon ou le Siècle des grands hommes* (1788), dans lequel « cet homme immortel » se trouve témoin d'une histoire de mariage forcé qui va lui inspirer une nouvelle pièce. Elle prend soin d'entourer le dramaturge de quelques-uns de ses contemporains les plus célèbres, imaginant à sa pièce « historique » un heureux dénouement.

Même intérêt pour la vie de Molière, même révérence chez George Sand. En avril 1848, *Le roi attend*, pastiche de *L'Impromptu de Versailles*, est représenté à la Comédie-Française, rebaptisée Théâtre de la République. Dans cette pièce politique, commandée par le gouvernement provisoire, et dont les représentations sont gratuites, Louis XIV attend que l'artiste veuille bien terminer sa pièce tandis que ce dernier salue « le peuple souverain ». En 1851, dans *Molière*, George Sand imagine de représenter la vie du dramaturge en cinq tableaux ; elle y défend un homme au talent exceptionnel, continuellement contrarié et attaqué. C'est également coiffée d'une perruque du Grand Siècle que Nadar la photographie, en Molière, en 1862.

À la Comédie-Française, Delphine de Girardin fait jouer *Lady Tartuffe* en 1853. Victor Hugo salue la pièce. Cette fois l'hypocrite, la bigote vertueuse est une femme, qui se livre à diverses intrigues sentimentales avant d'être dévoilée. Une telle conduite n'a pas de sexe, affirme la dramaturge ; il n'y a pas les défauts des hommes et les petites mesquineries des femmes, mais des individus, bons ou mauvais. On pourrait continuer. On observerait que, si les écrivaines déplorent que Molière alimente continûment la misogynie des critiques, elles n'hésitent pas à rectifier ses vues sur les femmes, voire à défendre son génie. Sans rancune ?

Les femmes forment un tout, l'autre sexe, ou la partie d'un tout pour celles qui sont jugées « précieuses », « savantes », ou tout simplement coquettes

Martine Reid

Divertir pour mieux régner

En élaborant des pièces à la demande du roi, des comédies-ballets représentées lors de fêtes grandioses, Molière n'hésitait pas à mettre son art au service du pouvoir, participant ainsi à la gloire du royaume et de Louis XIV.

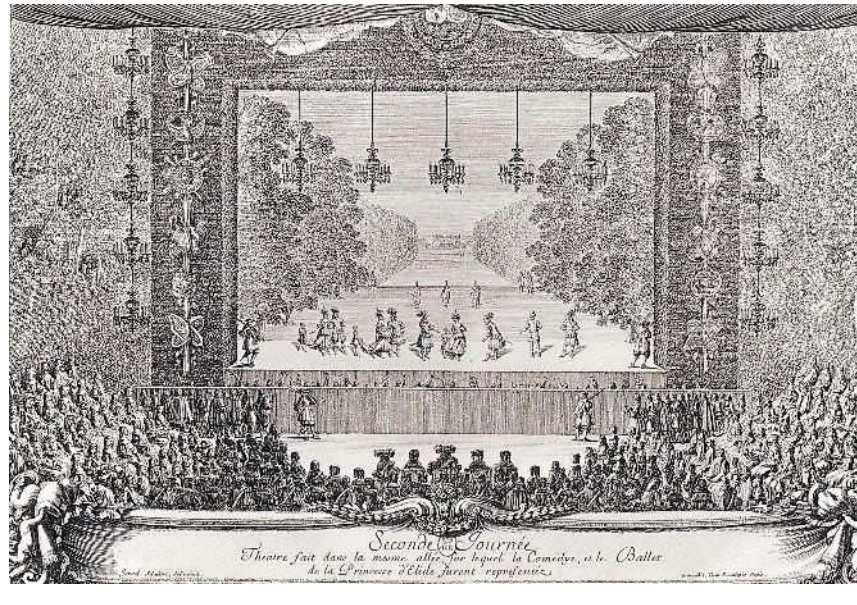
C'est un autre versant de la production de Molière qui, avec ses comédies les plus farcesques, est passé au second plan : les comédies-ballets « aristocratiques », une quinzaine au total, toutes commandées par Louis XIV entre 1661 et 1674 pour les divertissements royaux. Si quelques-unes ont été reprises – notamment *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Malade imaginaire* –, on s'est le plus souvent contenté de conserver le texte en renonçant aux intermèdes musicaux et aux entrées de ballet. Pourtant, ce qui caractérise ces spectacles, c'est l'interaction entre texte, danse et musique, et ce qui fait l'essence même de ces fêtes royales, dont la tradition remonte au Moyen Âge. Louis XIV en a d'ailleurs codifié l'exercice dès 1662, au tout début de son règne, dans ses *Mémoires pour l'instruction du Dauphin* (qui venait de naître).

UNE POLITIQUE CULTURELLE

Pour Louis XIV, le but de ces fêtes était éminemment politique. Il s'agissait de s'assurer de la fidélité de la noblesse et de gagner l'amour du peuple en l'amusant : « Cette société de plaisirs, qui donne aux personnes de la cour une honnête familiarité avec nous, les touche et les charme plus qu'on ne peut dire. Les peuples, d'un autre côté, se plaisent au spectacle, où au fond on a toujours pour but de leur plaire ; et tous nos sujets, en général, sont ravis de voir que nous aimons ce qu'ils aiment, ou à quoi ils réussissent le mieux. Par là nous tenons leur esprit et leur cœur, quelquefois plus fortement peut-être que par les récompenses et les bienfaits ; et à l'égard des étrangers, dans un État qu'ils voient florissant d'ailleurs et bien réglé, ce qui se consume en ces dépenses qui peuvent passer pour superflues fait sur eux une impression très avantageuse de magnificence, de puissance, de richesse et de grandeur[1]. » Molière a très efficacement contribué à cette politique en participant à des centaines de spectacles. On est tenté de dire que c'était le cœur de son métier, ce qui a fait de lui un des auteurs les plus riches de son époque.

Les grandes fêtes de cour au temps de Louis XIII et de Louis XIV faisaient partie d'une politique culturelle de prestige, celle qu'avaient pratiquée les cours italiennes de la Renaissance, dont Catherine et Marie de Médicis, ainsi que Mazarin, conservaient le souvenir. Elles étaient par définition éphémères – seules de grands albums

***La Princesse d'Élide*, jouée le 8 mai 1664 à Versailles, lors de la somptueuse fête des « Plaisirs de l'Île enchantée » (gravure d'Israël Silvestre).**


Seconde Journée
Theatre fait dans la mesme allee sur lequel la Comedye, et le Ballet
de la Princesse d'Elide furent representez

illustrés en gardent la mémoire – et étaient destinées à devenir des mythes au service d'un imaginaire collectif. Ces fêtes sont inimaginables en dehors du cadre pour lequel elles ont été conçues : aucun homme de théâtre, pas même en cette année du 400e anniversaire, ne saurait redonner à Versailles ne fût-ce qu'une journée des « Plaisirs de l'Île enchantée » dans la version de 1664. Évènement unique, il devait surpasser, sinon effacer, la fameuse fête donnée par le surintendant Fouquet pour Louis XIV, à Vaux-le-Vicomte, en août 1661, fête qui avait précipité sa chute.

THÉÂTRE, DANSE ET MUSIQUE

À l'époque, la danse faisait partie de la formation du courtisan idéal, au même titre que l'escrime et l'équitation. Louis XIII se plaisait à régler lui-même ses ballets, et Louis XIV commença à danser enfant. Dès l'âge de 13 ans, il se produisait dans des spectacles avec des gentilshommes de sa cour. Ainsi, en février 1658, le roi s'est trouvé aux côtés du duc de Saint-Aignan – figure accomplie de la haute noblesse galante, qui apparaît souvent dans les *Mémoires* de Saint-Simon – dans le *Ballet royal d'Alcidiane,* que Benserade avait tiré du *Polexandre* de Gomberville et que Lully avait mis en musique avec Jean-Baptiste Boësset. L'année suivante, en février 1659, à l'occasion du carnaval, il participa, au Louvre, au *Ballet de la raillerie,* conçu par Lully et Benserade, puis, deux ans plus tard, au *Ballet royal de l'impatience* et au *Ballet des Saisons*. La passion développée par Louis XIV pour la danse devait d'ailleurs le conduire dès la mi-mars 1661 – Mazarin était mort le 9 – à fonder l'Académie royale de danse, où furent engagés treize maîtres de danse parmi les plus réputés. Les codes élaborés par celle-ci régissent jusqu'à nos jours la vie du ballet de l'Opéra de Paris[2].

Cette mode ne pouvait échapper à Molière. Son génie fut de combiner théâtre, danse et musique, et de porter ce nouveau genre de la comédie-ballet (dont les frontières avec le ballet de cour sont d'ailleurs poreuses) au-delà de ce qu'avaient tenté ses nombreux concurrents. Le premier essai, *Les Fâcheux,* fut un coup de maître, très logiquement dédié « Au Roi » lors de sa publication, en février 1662, bien que la première représentation fût organisée chez Fouquet, le 17 août 1661, lors de la célèbre fête. On sait que le surintendant des finances, sans doute l'homme le plus riche et le plus puissant du royaume, avait su s'attacher les écrivains, les savants et les artistes les plus brillants de toute la France, ce qui ne pouvait que susciter la jalousie de Louis XIV. Ni le Louvre et encore moins Versailles ne pouvaient alors se comparer à la demeure de Fouquet. Or, à peine la fête de Vaux-le-Vicomte terminée, Louis XIV fait venir Molière et sa troupe à Fontainebleau, où *Les Fâcheux* sont donnés deux fois, augmentés d'une scène suggérée par le roi lui-même. C'est du moins ce que sous-entend la dédicace dans le texte imprimé (en 1662 seulement). La pièce sera reprise au Palais-Royal dès le 4 novembre 1661. Entre-temps, Fouquet avait été arrêté à Nantes et incarcéré, et la reine avait donné naissance au Grand Dauphin.

La plus spectaculaire de toutes les fêtes de cour fut celle des « Plaisirs de l'Île enchantée », organisée à Versailles au mois de mai 1664[3]. Au cours des années précédentes, le roi avait assisté à toutes les pièces de Molière, soit qu'il les ait fait venir au Louvre ou qu'il se soit rendu au Théâtre du Palais-Royal : *L'École des maris, L'École des femmes, La Critique de L'École des femmes, L'Impromptu de Versailles, Dom Garcie de Navarre*. En 1663, Colbert avait commencé à constituer sa « petite Académie », qui deviendra l'Académie des médailles et inscriptions, chargée du panégyrique royal, et il avait chargé Chapelain d'établir la liste des auteurs susceptibles de contribuer à la gloire du roi et d'être inscrits dans la liste des gratifications. Le nom de Molière y figure dès la fin du mois de mai 1663, suivi de ce commentaire : « Il a connu le caractère du comique et l'exécute naturellement. L'invention de ses meilleures pièces est inventée, mais judicieusement. Sa morale est bonne et il n'a qu'à se garder de la scurrilité [bouffonnerie]. » Sa gratification est fixée à 1 000 livres par an. La moitié de celle de Pierre Corneille, qualifié de « premier poète dramatique du monde ». Elle ne sera jamais augmentée, Colbert estimant sans doute que le comédien bénéficiait par ailleurs des largesses du roi pour ses représentions à la cour.

Avant même les grandes fêtes de Versailles, Molière et sa troupe avaient été engagés, en janvier 1664, avec Lully et Beauchamp, pour une autre comédie-ballet, *Le Mariage forcé,* dansé par le roi deux fois dans les appartements de la reine mère, au Louvre, où Carlo Vigarani, ingénieur et intendant des plaisirs du roi, avait fait dresser un théâtre éphémère, puis deux autres fois chez Madame, au Palais-Royal, avant de devenir un spectacle public au Théâtre du Palais-Royal. On y voit Sganarelle (joué par Molière), homme fortuné d'une cinquantaine d'années, pressentant qu'il pourrait être promis aux mêmes mésaventures que le Sganarelle de *L'École des maris* et l'Arnolphe de *L'École des femmes*, consulter deux philosophes, puis deux bohémiennes, pour savoir s'il fait bien de se marier avec la jeune et coquette Dorimène. Surprenant les propos de celle-ci qui se réjouit devant son amant, Lycaste, d'être bientôt veuve et riche, le malheureux barbon tente de rompre sa promesse de mariage, qu'une volée de coups de bâton lui fait exécuter. Or la pièce en dix scènes, telle que nous la connaissons, n'a rien à voir avec la première version du *Mariage forcé,* précédée d'une ouverture en musique et entrecoupée par de nombreux intermèdes chantés et dansés : ballets mettant en scène « la Jalousie, les Chagrins et les Soupçons » ou « Quatre Plaisants ou Goguenards », puis « Récit de la Beauté » et « Récit d'un Magicien », chantés respectivement par Hilaire Dupuis et Guillaume d'Estival, suivis de leçons de danse données à Sganarelle, d'un concert espagnol à six voix et d'Espagnols dansant un menuet, le tout se terminant par un « Charivari grotesque »

Pour Louis XIV, le but de ces fêtes était éminemment politique. Il s'agissait de s'assurer de la fidélité de la noblesse et de gagner l'amour du peuple en l'amusant

BRIDGEMAN IMAGES

Scène de *George Dandin*, comédie-ballet créée lors du « grand divertissement royal » de 1668 (gravure d'après Charles Coypel).

et la danse des « Quatre Galants cajolant la femme de Sganarelle ».

VERSAILLES MÉTAMORPHOSÉ EN ÎLE ENCHANTÉE

Pour la grande fête du 7 au 13 mai 1664 dite des « Plaisirs de l'Île enchantée », Molière avait été engagé pour quatre représentations différentes. Ni les comédiens de l'hôtel de Bourgogne ni ceux du Théâtre du Marais ne furent sollicités. Le titre général de la fête est celui du spectacle de la troisième journée ; il renvoie à un épisode du *Roland furieux* de l'Arioste, une des sources d'inspiration majeures de tout le XVII^e^ siècle littéraire et artistique (à côté de *La Jérusalem délivrée* du Tasse[4]). L'île enchantée en question est celle de la magicienne Alcine. L'Arioste l'évoque aux chants VI et VII de son *Roland furieux*. On y apprend comment Alcine a attiré sur son île le vaillant chevalier Roland, l'amoureux transi de Bradamante, malgré les avertissements que lui ont lancés les compagnons qui l'ont précédé et qui, après avoir été aimés par la magicienne, furent tous métamorphosés en arbres, en rochers ou en bêtes. Louis XIV connaissait l'Arioste. Et l'image de l'île enchantée correspondait à Versailles, petit château en voie d'agrandissement depuis deux ans, déjà entouré de splendides jardins, mais situé au milieu d'une nature encore sauvage. Roland, ensorcelé, oublie tout, même sa Bradamante, qui finit par envoyer une autre magicienne, Mélisse, le délivrer. L'opération réussit. Alcine, désespérée, quitte son palais, que Mélisse parcourt en tous sens pour en rompre les charmes, préludant ainsi au feu d'artifice final.

La première journée, le 7 mai, avait été consacrée à l'accueil et à la présentation des quelque six cents invités, à la récitation de poèmes à la louange du roi et de la reine, à des courses de bague, à des danses et à un grand défilé des quatre saisons incarnées par les comédiens de Molière. Le Printemps était figuré par Marquise du Parc, sur un cheval d'Espagne. Son mari, le fameux Gros-René, avait quitté ses rôles de grotesques pour jouer l'Été, juché sur un éléphant richement orné. La Thorillière, en Automne, défilait sur un chameau, et Louis Béjart, en Hiver, fermait la marche sur un ours.

La deuxième journée était, entre autres, réservée à la représentation de *La Princesse d'Élide*, comédie galante mêlée de musique et d'entrée de ballet que Molière n'a versifiée que jusqu'au milieu du deuxième acte, faute de temps – il avait également en chantier *Le Tartuffe*, *Le Misanthrope* et *Le Festin de pierre*. La pièce ne fut jamais terminée, pas même pour la reprise au Théâtre du Palais-Royal.

La troisième journée était dévolue au ballet de l'île enchantée. La suivante à

DE AGOSTINI/LEEMAGE

des courses de tête (jeu équestre où le cavalier coupe des têtes fictives), puis à une reprise des *Fâcheux*. Le 12 mai, après d'autres courses de tête et diverses loteries, on donna *Le Tartuffe,* aussitôt interdit en public mais non pas en privé. Une décision de politique religieuse qui n'affecta en rien la faveur que témoignait le roi à son comédien préféré. N'avait-il pas accepté quelques mois plus tôt d'être le parrain de son premier enfant ? Enfin, on terminait le 13, après de nouvelles courses de tête, par *Le Mariage forcé*. Les derniers invités partis, la cour se transporta à Fontainebleau pour y passer l'été. La troupe de Molière retourna à Paris. Le 20 juin, elle créa *La Thébaïde,* première pièce d'un jeune auteur inconnu nommé Jean Racine. Elle la garda à l'affiche un mois durant, jusqu'au départ de la compagnie pour Fontainebleau, où l'on reprit, entre autres, *La Princesse d'Élide*.

DES VICTOIRES À CÉLÉBRER

Les fêtes de Versailles ont dépassé en dimension tout ce que l'on avait connu. Elles n'ont été égalées tout au long du règne de Louis XIV que par deux autres fêtes comparables : le « grand divertissement royal de Versailles » du 18 juillet 1668, pour célébrer la paix d'Aix-la-Chapelle et l'annexion des Flandres, au cours duquel fut créé *George Dandin,* puis les « divertissements de Versailles », à l'été 1674, destinés à célébrer la conquête de la Franche-Comté, qui virent la première représentation à la cour du *Malade imaginaire,* hommage posthume à Molière.

La vogue des comédies-ballets ne faiblissait pas. Il n'y a guère de mois sans une nouvelle création, et souvent le roi tenait à participer lui-même, comme pour le *Ballet royal de la naissance de Vénus,* en janvier 1665, le livret étant signé de Saint-Aignan et de Benserade, et la musique de Lully. Quant à la collaboration entre la troupe de Molière et Lully, elle s'étendait désormais à d'autres textes qu'à ceux du seul Molière. Ainsi, en avril 1665, la troupe crée au Palais-Royal *Le Favori* de Marie-Catherine Desjardins, une tragi-comédie pour laquelle Lully avait composé les intermèdes musicaux. Comme la pièce eut du succès, le roi, deux mois plus tard, la fit venir à Versailles. À la mi-septembre, Molière et Lully créent, également à Versailles, *L'Amour médecin,* repris devant le public parisien. Le succès de la pièce, première mise en scène par la troupe de Molière en tant que « Troupe du Roy » et non plus « Troupe de Monsieur », n'eut d'égal que celui des *Fâcheux*.

Le 20 janvier 1666, Anne d'Autriche meurt. Les théâtres restent fermés pendant un mois, et le roi interdit musique et spectacles à la cour pendant neuf mois. Celle-ci s'était d'ailleurs installée à Saint-Germain-en-Laye. C'est là que Molière et sa troupe participent en décembre 1666, aux côtés des comédiens de l'hôtel de Bourgogne, des Italiens et des Espagnols, au *Ballet des Muses*, conçu sur le modèle du *Ballet des Saisons* (1661) et du *Ballet des Arts* (1663). Les textes étaient de Benserade, de Quinault et de Molière, qui avait donné, entre autres, *Pastorale comique* et *Le Sicilien*. La musique était de Lully, les décors de Vigarani. Et on vit sur scène, aux côtés du roi, Madame, ainsi que Mme de Montespan et Mlle de La Vallière pour incarner les neuf Muses.

Aucun homme de théâtre, pas même en cette année du 400e anniversaire, ne saurait redonner à Versailles ne fût-ce qu'une journée des « Plaisirs de l'Île enchantée » dans la version de 1664

ŒUVRES D'ART TOTALES ET ÉPHÉMÈRES

C'est encore au cours d'un « grand divertissement royal » à Versailles que fut créé, en juillet 1668, *Le Mari confondu (George Dandin)*. Au mois de février de l'année suivante, le roi semble avoir dansé pour la dernière fois aux Tuileries, dans le *Ballet royal de Flore*. Certains historiens pensent que ce fut l'année d'après, à Saint-Germain, dans *Les Amants magnifiques,* autre « divertissement royal ». Mais, bien que le roi se contentât désormais du rôle de spectateur, son envie de passer commande pour des comédies-ballets ne décrut pas. *Monsieur de Pourceaugnac* fut créé à Chambord, *Les Amants magnifiques* à Saint-Germain, *Le Bourgeois gentilhomme* de nouveau à Chambord, en octobre 1670, puis repris à Saint-Germain le mois suivant. Toutes ces pièces conçues avec Lully furent rejouées au Théâtre du Palais-Royal. Quant à *Psyché,* tragédie-ballet écrite par Molière et Corneille, énorme pièce à machines en cinq actes et en vers, elle a été mise en musique une première fois par Lully, puis par Marc-Antoine Charpentier, le compositeur de *La Comtesse d'Escarbagnas* et *du Malade imaginaire*.

Les relations avec Lully étaient devenues difficiles, et les deux artistes ont fini par se brouiller lorsque le musicien réussit à se faire octroyer des pouvoirs exorbitants, le laissant seul maître à bord de toutes les activités musicales dans l'ensemble du royaume. Mais c'est là une autre histoire. Celle qu'il fallait raconter ici est celle des comédies-ballets, genre auquel appartiennent à l'origine un bon nombre de pièces réduites aujourd'hui à leur texte, agrémentées, il est vrai, parfois, par quelques entrechats, mais jamais données dans leur totalité, musique et danse comprises, sans parler des décors conçus par de grands architectes et de grands peintres. Tous ces éléments font partie de ces spectacles, véritables chefs-d'œuvre baroques, éphémères certes, mais faits pour frapper durablement les imaginations. Bien avant les opéras de Richard Wagner, ce sont de véritables *Gesamtkunstwerke* (œuvres d'art totales), qui font concourir tous les arts pour aboutir à une seule œuvre.

Robert Kopp

1. *Mémoires pour l'instruction du Dauphin,* présentés par Pierre Goubert, Imprimerie nationale, 1992.
2. Voir *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672),* Marie-Françoise Christout, A. et J. Picard et Cie, 1967, rééd. Picard, Centre national de la danse, 2005 ; *Le Roi-Machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV,* Jean-Marie Apostolidès, Minuit, 1981.
3. Voir *Versailles, ordre et chaos,* Michel Jeanneret, Gallimard, 2012, notamment les chapitres VI à IX.
4. Voir Alexandre Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIIIe siècle,* Presses modernes, 1939. On trouvera en « folio classique » (Gallimard, 2003) la traduction en prose de Francisque Reynard, de 1880, préfacée par Yves Bonnefoy. Il existe au moins deux traductions récentes, l'une par Marcel Orcel, Seuil, 2000, l'autre par André Rochon, Les Belles Lettres, 2008.

L'affaire *Tartuffe*

Le sort de la pièce, longtemps autorisée en privée mais interdite en public, s'explique non pas tant par une « cabale des dévots » que par un contexte qui voit le jansénisme menacer l'unité religieuse du royaume.

« L'affaire *Tartuffe* » aura incontestablement été l'une des grandes affaires de la vie de Molière. Elle aura duré cinq ans, de l'interdiction de la première version de la pièce, comportant alors trois actes, représentée devant la cour, à Versailles, le 12 mai 1664, en marge des fêtes des « Plaisirs de l'Île enchantée », jusqu'à la première représentation officiellement autorisée d'une comédie en cinq actes, le 5 février 1669, sur la scène du Théâtre du Palais-Royal. Une interdiction qui a connu quelques exceptions, car, dans l'intervalle, il y eut toute une série de représentations et de lectures privées, comme à Villers-Cotterêts, en septembre 1664, chez Monsieur, le frère du roi, probablement en présence de Louis XIV, ou au Raincy, chez la Princesse Palatine, en novembre de la même année, devant Condé. Mais, lorsqu'en 1666 Molière avait osé donner une version quelque peu édulcorée sous le titre *L'Imposteur,* celle-ci fut interdite à son tour. Interdite jusqu'au moment où fut signée, en 1668, ce que les historiens appellent « la paix de l'Église », marquant une pause dans la guerre de Louis XIV contre les jansénistes. La pièce put alors entamer la carrière de la comédie la plus souvent jouée de tout le répertoire de Molière. Visiblement, l'hypocrisie trouvait à chaque époque de nouveaux personnages dans lesquels s'incarner, et les auteurs sont nombreux qui ont rêvé d'un nouveau *Tartuffe*, le cas de Stendhal étant le plus connu.

L'UNITÉ RELIGIEUSE DU ROYAUME

Tartuffe, censuré publiquement, mais toléré en privé, n'est-ce pas un bel exemple de cette double morale qui, selon Machiavel, caractérise la politique ? N'est-ce pas aussi l'illustration de cette « cabale des dévots » dont Molière aurait été victime plus d'une fois et contre laquelle le roi lui-même, prétendument sous influence, n'aurait pas osé défendre son comédien favori ? N'est-ce pas la preuve des agissements de la Compagnie du Saint-Sacrement, cette ligue secrète formée par des religieux et des laïcs au début du siècle, afin de ranimer la dévotion dans l'esprit du concile de Trente et de la Contre-Réforme ? C'est ainsi que l'historiographie républicaine et anticléricale du XIX^e^ siècle a généralement expliqué cette affaire et qu'elle a été enseignée souvent jusqu'à nos jours. Mais nous savons aujourd'hui qu'il s'agit là d'une légende pieuse, qui cadre avec l'image d'un Molière anticlérical, voire libre penseur, précurseur des Lumières et républicain sans le savoir. Elle cache les véritables enjeux de la querelle, qui dépasse Molière, et même son protecteur, puisqu'il s'agit de l'unité religieuse du royaume.

En 1664, ce n'est pas une imaginaire « cabale des dévots » qui préoccupe Louis XIV, mais la plus grave crise que l'Église a connue depuis le schisme protestant : la crise du jansénisme. En 1653, après des années de controverse, le pape Innocent X avait condamné cinq des propositions sur la grâce que contient l'*Augustinus* de Cornelius Jansen (1585-1638), un commentaire des écrits de saint Augustin servant de base à la doctrine des jansénistes. Une grâce accordée par Dieu, gratuitement, indépendamment des œuvres. Conception qui risquait d'affaiblir le rôle de l'Église assistant les chrétiens dans la recherche de leur salut. D'où l'hostilité immédiate des jésuites, qui n'entendaient pas renoncer à l'influence qu'ils exerçaient à travers la direction de conscience. Leur pratique a souvent été dénoncée par leurs adversaires, qui y voyaient – ce fut encore le cas de Michelet – un moyen d'asservissement (y compris politique). Or il est au centre de leur projet : « De la nécessité d'un conducteur pour entrer et faire progrès en la dévotion », tel est le titre d'un des chapitres de l'*Introduction à la vie dévote* de François de Sales (1609). Un texte que Molière semble tourner en dérision à travers l'admiration que voue Orgon

Tartuffe, Elmire et Orgon, caché sous la table (gravure du XVIII^e^ siècle).

à Tartuffe. « Or, ce doit toujours être un ange pour vous c'est-à-dire, quand vous l'aurez trouvé, ne le considérez pas comme un simple homme et ne vous confiez point en icelui ni en son savoir humain, mais en Dieu, lequel vous favorisera et parlera par l'entremise de cet homme, mettant dedans le cœur et dedans la bouche d'icelui ce qui sera requis pour votre bonheur ; si que vous le devez écouter comme un ange qui descend du ciel pour vous y mener. […] Confiez-vous en lui avec le respect d'une fille envers son père, respectez-le avec la confiance d'un fils envers sa mère : bref, cette amitié doit être forte et douce, toute sainte, toute sacrée, toute divine et toute spirituelle. » Préceptes que Molière transposera dans le récit burlesque fait par Dorine au début de la pièce. François de Sales, béatifié en 1626, déclaré bienheureux en 1661, est proclamé saint en 1665. Molière ne pouvait l'ignorer.

« La déroute et la confusion des jansénistes » après la condamnation par le pape de l'*Augustinus* de Jansen en 1653 (gravure de Jean Garnier, 1683).

DIRECTION DE CONSCIENCE ET DÉVOTION

Le succès du jansénisme en France a été considérable, notamment parmi les membres du bas clergé. Il ne pouvait donc être question de se moquer des jésuites qui étaient chargés de combattre cette hérésie en première ligne. Mais le jansénisme avait aussi attiré nombre d'anciens frondeurs. Ce qui suffisait déjà à le rendre suspect aux yeux de Louis XIV. Le monarque n'avait pas oublié que, à 11 ans, il avait dû fuir, avec sa mère, la capitale en proie à la rébellion. Le jansénisme était un adversaire politique qui avançait sous le couvert de la religion. D'où la dispersion des Petites Écoles de Port-Royal dès 1660, puis la demande adressée aux présidents de l'assemblée du clergé de signer la condamnation par le pape des cinq propositions. En 1664, Louis XIV prit un édit obligeant les jansénistes à se soumettre à l'autorité du pape et du roi sur des points contestés de théologie. Et, comme la France avait rétabli ses relations diplomatiques avec Rome, la papauté avait permis au nouvel archevêque de Paris, Hardouin de Péréfixe, l'ancien précepteur de Louis XIV, d'entrer officiellement en fonction et de prendre la tête du combat contre les jansénistes.

La Gazette ne s'est pas trompée sur la portée de cet édit de 1664, qu'elle commente ainsi : « Cet édit montre combien ce grand monarque est soigneux de retrancher toutes semences de division dans l'Église, et qu'aucun de ses prédécesseurs n'en porta jamais plus glorieusement le titre de fils aîné. » Et de féliciter le roi, trois lignes plus loin, d'avoir interdit *Tartuffe*. Impossible donc de défendre la stricte orthodoxie catholique et de laisser mettre en cause la direction de conscience et la dévotion. Comme l'a montré François Rey, c'est sa politique religieuse qui empêche Louis XIV de tolérer publiquement ce qu'il admet en privé. Inutile de faire intervenir la Compagnie du Saint-Sacrement, que Mazarin avait déjà combattue dans les années 1660 et qui avait perdu toute influence[1].

Pour les mêmes raisons, lorsqu'en 1668 Louis XIV aura trouvé un accord avec les jansénistes, fût-il provisoire, et signé la « paix de l'Église », l'interdiction de *Tartuffe* pourra être levée, car l'unité religieuse du royaume n'est plus sa préoccupation première, du moins pendant la dizaine d'années à venir. Mais elle le redeviendra, et cette fois-ci pour tourner à l'obsession, dans les années 1680. Obsession qui conduira à la révocation de l'édit de Nantes. Mais Molière est alors mort depuis douze ans déjà, et les fêtes des « Plaisirs de l'Île enchantée » appartiennent au passé.

Les jésuites n'entendaient pas renoncer à l'influence qu'ils exerçaient à travers la direction de conscience

Robert Kopp

1. *Molière et le Roi. L'Affaire Tartuffe*, François Rey et Jean Lacouture, Seuil, 2007.

TALLANDIER/BRIDGEMAN IMAGES
BM REIMS

Anatomie de l'intégrisme

Quand Molière décortique le fanatisme et l'intransigeance, il ne s'en tient pas au plan religieux : le jouisseur athée dom Juan et l'intraitable Alceste en relèvent aussi. Le rire vise dès lors plus un mode de pensée que sa teneur.

Par Patrick Dandrey

Les principales comédies de Molière sont organisées autour de la toquade ou de la lubie d'un personnage central, pourvu d'autorité et bien décidé à l'exercer en dépit de la liberté et au détriment du bonheur de ceux qui lui sont soumis – la plupart du temps un couple d'amoureux, dont le destin est attaché à la décision de ce père, de cette mère ou de ce tuteur abusifs. Le tromper ou le détromper fait le véritable enjeu de la comédie, dont le mariage des jeunes gens constitue tout au plus l'expression concrète et banale.

L'IDÉAL MONDAIN DE LA DISTANCE TOLÉRANTE

Cette folie oscille entre deux pôles que Molière a explicitement nommés dans *L'École des femmes* (1662) : la « chimère » hallucinée et la « marotte » obsessionnelle. Les chimériques sont des brasseurs de vent, étourdis et importuns. Ils s'engouent de rêves éveillés et de modes inconsistantes, de chic et de toc, du « blingbling » des années folles qui ouvrent le règne personnel de Louis XIV : préciosité, parisianisme, snobisme, fausses valeurs et vraies impostures, littérature de pacotille, médecine qui n'a jamais guéri personne ou titres de noblesse imaginaire, tel « mamamouchi » du Grand Turc ! Les gens à marottes, eux, s'obsèdent pour des valeurs plus solides, mais mettent un génie opiniâtre à les défigurer en les érigeant en principe de vie exclusif, mutilant et prosélyte : le mariage devient despotisme, l'amour séduction, la richesse avarice, le savoir pédantisme, la naissance arrogance, la santé idole fallacieuse. Même la vérité et la sincérité se métamorphosent en tyrannies intégrales et intégristes.

Le plus intégriste de tous, c'est Orgon, entiché de dévotion, ou plutôt entiché de la comédie que lui en joue Tartuffe. La comédie livre là une anatomie de l'aveuglement sectaire et du pouvoir exercé par un gourou sur un adepte décervelé, qui vaut pour toute époque, pour toute religion, pour tout système de conviction détourné en obsession. Coïncidence ou incidence, dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle, l'Angleterre sera en proie à des bouffées contagieuses de délire visionnaire, qui concentrèrent autour de quelques faux prophètes plus ou moins sincères des hordes de prosélytes égarés par leur dure condition de réfugiés : le flot des protestants français, notamment, chassés par la politique de Louis XIV, suscitera plusieurs épidémies d'*enthusiasm,* terme par lequel les penseurs anglais désignent ce que nous nommerions aujourd'hui du fanatisme.

Le *Tartuffe* de Molière semble prémonitoire de ces analyses du délire sectaire, qui culmineront dans la *Lettre sur l'enthousiasme* de Shaftesbury en 1708. Un demi-siècle plus tôt, le poète français en proposait une anatomie et même une thérapie fort semblables : châtier par le *wit* (l'humour) l'imposture des faux prophètes et l'« enthousiasme de seconde main » de leurs adeptes aveuglés, comme le propose Shaftesbury, n'est-ce pas tout juste la recette appliquée par la comédie à ce phénomène de société qu'une répression violente ne ferait qu'aigrir ? Son ridicule exhibé en fera meilleure justice, en dégonflant ses vaines ostentations et sa forfanterie.

Vingt ans avant Shaftesbury, la *Lettre sur la tolérance* de John Locke avait ajouté à l'*enthusiasm* le pendant de la tolérance. Sur cette voie aussi, Molière les aura précédés à sa façon, en dressant contre le fanatisme aveugle d'Orgon la raison raisonnable et raisonnante de son beau-frère, Cléante. Celui-ci appelle l'intransigeance dévote

Tartuffe, d'après un dessin d'Edmond Geffroy (1885).

à plus de lucidité, de mesure et de respect pour la liberté de conscience : car la foi regarde chacun dans le secret de son cœur. Locke ne dira pas autre chose, quand il retirera à la couronne le droit d'inquisition sur la religion de ses sujets, en assignant à son autorité le devoir tout contraire de les protéger de l'inquisition virulente des sectes.

Mieux, pendant les presque cinq ans (mai 1664-février 1669) que dura la lutte de Molière contre l'influence du parti dévot pour obtenir le droit de donner *Tartuffe* deux fois remanié, plusieurs de ses comédies reviennent sur ces thèmes pour en varier les approches et les questionnements. Un an après la première de *Tartuffe* (1664), immédiatement interdit, *Dom Juan,* athée virulent et fanatique de son seul plaisir, tente de justifier l'hypocrisie dévote : manière de renvoyer dos à dos, comme objectivement liés, les fanatiques des deux camps, pour en appeler à une alliance de raison entre les croyants tempérés et les libres penseurs discrets.

ENTRE INTRANSIGEANCE ET COMPLAISANCE

Un an plus tard, *Le Misanthrope* tordra dans l'autre sens le bâton : il distribue le rôle du fanatique à un champion de la vérité et de l'intégrité morales, l'atrabilaire Alceste, et lui oppose la souplesse calculée de son ami Philinte, au risque de faire rimer tolérance avec complaisance et sagesse avec faiblesse. Mais peut-être fallait-il déporter le débat entre intransigeance et complaisance sur le terrain indifférent de la morale mondaine, pour que la tolérance, jusqu'alors concept religieux entendu comme une forme d'indulgence envers les déviations de doctrine point trop graves, pût opérer le retournement qui la fondera comme principe et dans son principe : celui de respecter la divergence d'avis d'autrui non pas à proportion de sa distance envers moi, mais par le seul fait qu'étant autrui son avis mérite mon respect. Les ouvrages de Mlle de Scudéry ou du chevalier de Méré théorisaient cet idéal mondain au temps de Molière. Le génie de celui-ci fut d'en tirer le principe de la distance tolérante que Philinte oppose au ridicule de l'entêtement chimérique que met Alceste à vouloir corriger tout le monde pour le conformer à ses vues : « folie à nulle autre seconde », écrit Molière, qui aura pourtant consacré bonne part de son œuvre à faire cela. Le miroir critique retourné sur soi, les bornes de la liberté individuelles interrogées jusqu'au soupçon, le principe de la sérénité tolérante face aux folies humaines, l'intransigeance morale mise en contradiction avec le possible humain, autant de questions inédites surgissaient ainsi en scène, sous le feu du rire qui les passe à son crible impitoyable.

On se souvient qu'en 1995 la mise en scène de *Tartuffe* par le Théâtre du Soleil avait transposé la pièce au sud de la Méditerranée. Les personnages de l'Imposteur, d'Orgon et de Mme Pernelle projetaient leur silhouette inquiétante sur un fond d'intégrisme islamiste, quelques années après que la victoire électorale du FIS en Algérie eut été stoppée par le coup de force de l'armée. La transposition scénographique, elle, ne constituait en rien un coup de force. Ce qu'Ariane Mnouchkine pressentait et donnait à lire, l'histoire des idées dans l'Europe du second XVII[e] siècle le confirme : dès les années 1660, *Tartuffe* analyse et décortique bel et bien, depuis la scène comique et par les moyens de la comédie, un processus, même larvaire ou fantasmé, peu importe, de prise du pouvoir sur les esprits par une pensée et une pratique religieuses tournant à l'intégrisme et teintée de fanatisme.

Alceste, prostré sur sa chaise après s'être disputé avec Philinte, est interprété par Molière (dessin de François Boucher, gravure de Laurent Cars, 1734).

BIOGRAPHIE

Spécialiste de La Fontaine et de Molière, **Patrick Dandrey** est professeur émérite de littérature française du XVII[e] siècle à la Sorbonne. Il a notamment publié *Molière ou l'Esthétique du ridicule* aux éditions Klincksieck (2002).

AKG-IMAGES
CC0 PARIS MUSÉES / MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS, PETIT PALAIS

Quand dom Juan tombe les masques

La figure du plus célèbre des libertins a connu une longue histoire et bien des variations. Molière s'en est inspiré pour écrire une version où la vérité de la vie l'emporte sur la vraisemblance, inscrivant pour la première fois le mythe dans la réalité.

Le nom de don Juan évoque la figure du séducteur compulsif, et le donjuanisme, sinon sa manie, du moins un libertinage de mœurs qui heurte les conventions nécessaires à l'ordre social. Deux incarnations du personnage dominent les autres : *Don Giovanni,* le célébrissime opéra de Mozart (1787), matrice des *Don Juan* romantiques du début du XIXe siècle, et la pièce de Molière, initialement intitulée *Le Festin de pierre* (1665), renommée en 1682 *Dom Juan ou le Festin de pierre*[1].

Longtemps peu jouée, presque oubliée entre 1677 et 1841, la pièce de Molière n'a pourtant pris qu'au XXe siècle (grâce surtout à l'adaptation qu'en fit Louis Jouvet en 1947) une place centrale parmi les versions qui se sont multipliées[2] et qui ont constitué ce qu'il faut bien considérer comme un mythe moderne à l'instar de celui de Faust. Citons-en quelques-unes. Au XVIIIe siècle, Carlo Goldoni, grand admirateur de Molière et réformateur du théâtre italien, écrit en 1736, en italien et en français, une version soutenue : *Don Giovanni Tenorio, o sia Il Dissoluto (Don Juan Tenorio ou le Dépravé)*. Pour ce faire, il escamote le personnage du valet Arlequin et gomme, rationalité des Lumières oblige, les aspects « merveilleux » de la pièce à machines.

Dans le sillage de Mozart plus que de Molière, E. T. A. Hoffmann réintroduit la dimension du merveilleux en écrivant en 1814 un conte fantastique original où l'âme de don Juan est déchirée entre Dieu et Satan. C'est cette dimension onirique qui séduisit particulièrement Musset, considérant le don Juan de Hoffmann supérieur à celui « ordinaire » de Molière. Peu après, le poème narratif inachevé de lord Byron *Don Juan* (1819-1824) figure un don Juan très original qui, comme un enfant, séduit naïvement et sans mauvaise intention. *L'Invité de pierre* (1830) de Pouchkine, inspiré de Mozart et de son librettiste Da Ponte, montre un don Juan pris à son propre piège qui tombe amoureux de doña Ana et finit par disparaître avec elle. On mesure la vitalité d'un mythe à la diversité de ses incarnations. Reste à rappeler comment s'est formé ce mythe moderne.

DE LA LÉGENDE SÉVILLANE À LA TRAGICOMÉDIE RELIGIEUSE

Au commencement, il y aurait une vieille légende sévillane : un grand seigneur conquiert à tout va des femmes de toutes conditions, se sert cyniquement du mariage

C'est au dernier acte que Molière s'affranchit le plus de la tradition antérieure, il y développe un dom Juan hypocrite

« Dom Juan. – Le seigneur Commandeur voudrait-il venir souper avec moi ? »

– alors un sacrement – comme appât, ce qui revient aussi à défier Dieu en un temps où l'on ne badine pas avec la religion. À la fin de la légende, le héros est châtié par une de ses anciennes victimes qui revient d'entre les morts sous les aspects d'une statue de pierre pour accomplir la justice divine. C'est Tirso de Molina (vers 1583-1648), moine de l'ordre de la Merci et auteur de pièces édifiantes en un acte, les *autos sacramentales,* qui, à partir de ce fond légendaire, crée la comédie baroque intitulée *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra (L'Abuseur de Séville et l'Invité de pierre)*. La pièce fut vraisemblablement rédigée aux alentours des années 1620, puis a été éditée en 1630. La comédie en vers de Tirso de Molina met en scène les aventures napolitaines de don Juan Tenorio qui doit fuir le royaume de Naples après avoir tenté de séduire nuitamment la duchesse de Naples, doña Isabel, en se faisant passer pour son fiancé, le duc Octavio. De retour en Espagne avec son valet Catherinon (ou Catalinon, une invention pour les besoins de la scène), *el burlador* – « l'homme des *bourlas* », désignant un mix de tromperie et de moquerie – multiplie les conquêtes et se joue de toutes les tentatives pour trouver un règlement aux désordres que crée sa conduite. Révélateur des travers de la société, le *burlador* de Séville finit par se voir invité par une étrange statue de pierre à un repas infernal avec au menu scorpions et vipères. Cette statue de pierre – à l'effigie du « commandeur », une de ses anciennes victimes, dénommée don Gonzalo de Ulloa – lui tend une main devenue main de feu et l'entraîne dans les entrailles de la Terre. La pièce s'achève dans un dénouement édifiant. Tirso de Molina fixe les éléments essentiels qui permettent à la légende locale de devenir un mythe : dans des sociétés où les pères disposent du pouvoir de marier leur fille en fonction de leurs intérêts, don Juan apparaît comme celui qui menace ce fondement de l'ordre social ; son pouvoir de séduction auprès des femmes est subversif, et ce d'autant plus qu'il défie aussi Dieu et la mort. L'ancienne victime revient de l'au-delà pour demander justice. Don Juan accepte de l'affronter et donc de défier les puissances célestes et chthoniennes. Il scelle son châtiment, qui se doit d'être exemplaire. À l'instar de Faust, don Juan figure la liberté sans limite des modernes, la démesure de celui qui se joue de tout pour son bon plaisir.

LA RELIGION, UN OUTIL POUR EXPLOITER LA CRÉDULITÉ

Dans les décennies suivantes, l'argument du *Don Juan* de Tirso fut repris par de nombreuses compagnies théâtrales, notamment italiennes. Elles introduisent la figure du valet poltron, menteur et glouton, Arlequin, qui, en contrepoint de don Juan, apporte à la tragicomédie une touche comique. La *commedia dell'arte* confère à la pièce une dimension farcesque. C'est ainsi que circulèrent des canevas anonymes comme *L'Ateista fulminato* (*L'Athée foudroyé,* le héros s'appelle Aurelio, et il n'y a pas de statue) ou *Il Convitato di pietra (L'Invité de pierre)*. Des dramaturges contemporains de Molière ont exploité le thème. Ce fut le cas de Dorimond, nom d'auteur de l'acteur Nicolas Drouin, à qui l'on doit le premier un *Festin de Pierre ou le Fils criminel* (1659), suivi de près par Jean Deschamps, sieur de Villiers, qui fait jouer une pièce du même titre quelques mois après Dorimond. *L'Invité de pierre* original est étrangement devenu en français *Le Festin de Pierre*. En ajoutant une majuscule au titre et en donnant au commandeur le nom de Pierre, Dorimond et Villiers ont peut-être pensé à rectifier une bizarrerie de traduction, à moins qu'ils n'aient simplement repris le nom sous lequel la pièce était connue. Quoi qu'il en soit, c'est un de ces *Il Convitato di pietra* italiens, joué à Paris en 1657, qui a inspiré Dorimond, Villiers, puis en 1665 Molière, alors contraint de retirer de la scène son *Tartuffe ou l'Hypocrite*. Molière a vu ces pièces et en a fait son miel. Par exemple, le cri final de Sganarelle « Mes gages ! Mes gages ! » est démarqué du *« al me salari ! »* de la version italienne attribuée à Cicognini. Il est établi cependant qu'il ne connaissait pas l'original de Tirso de Molina.

À l'instar de Faust, don Juan figure la liberté sans limite des modernes, la démesure de celui qui se joue de tout pour son bon plaisir

À partir de ces matériaux, il compose un premier *Festin de pierre,* qu'il doit retirer de l'affiche au bout de quinze représentations. Cet original est perdu. Mais, si l'on en juge par la version posthume de 1682, Molière a beaucoup inventé. Quand il picore Dorimond ou Villiers, il le fait avec génie comme La Fontaine réécrit Ésope ou Phèdre. C'est au dernier acte que Molière s'affranchit le plus de la tradition antérieure, il y développe un dom Juan hypocrite (référence au *Tartuffe*). À défaut toujours de vraisemblance, Molière saisit la vérité de la vie. En témoigne l'intrigue entre dom Juan et Elvire, la femme séduite et encore amoureuse de celui qui l'a abandonnée, par lequel l'amour lui a été révélé. Il estompe le côté merveilleux, réduisant la statue du commandeur à une portion congrue (présence nécessaire au succès d'une pièce attendue comme une pièce à machines). L'élément religieux, enfin, est envisagé avant tout dans sa dimension humaine, à la fois instrument de moralisation et outil pour exploiter la crédulité et la naïveté des hommes. Bref, avec Molière, le mythe se fond pour la première fois dans la réalité.

Jean Montenot

1. « Dom » avec un *m*, car les versions françaises du XVII[e] siècle écrivent le titre espagnol à partir du vieux français « dom », marque de respect tiré du latin *dominus* (« maître »).
2. Pierre Brunel dans son *Dictionnaire de Don Juan* (1999) en dénombre plus de 1 200.

***Don Giovanni*, de Mozart (1787). Scène de l'air « Là ci darem la mano ».**

BNF
WHA/WORLD HISTORY ARCHIVE/AKG-IMAGES

Quoi de neuf, docteur ?

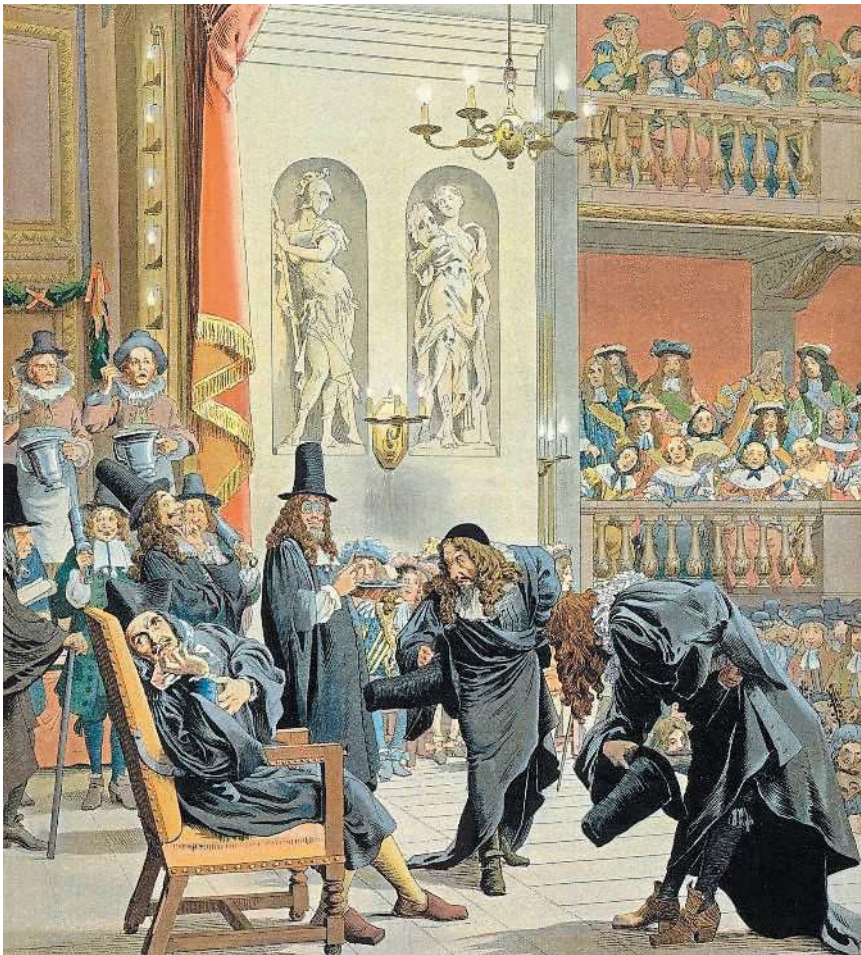
Sévère avec le charlatanisme, Molière n'a pas non plus épargné la médecine dont il fit l'une de ses cibles privilégiées, sans pour autant être l'ennemi de tout art médical.

L'expression « médecins de Molière » est passée dans l'usage. En général, elle vise le travers de médecins qui, refusant de reconnaître leur incompétence, la parent d'un vocabulaire abscons au soutien d'une clinique hasardeuse et souvent dispendieuse. De fait, Molière s'en prend à la médecine dès *Le Médecin volant* (1660), farce d'inspiration italienne du genre élémentaire jouée avec succès devant le roi. Il enfonce le clou en 1665 avec *Dom Juan* et *L'Amour médecin*, puis, l'année suivante avec *Le Médecin malgré lui* (1666). Deux comédies-ballets, *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) et *Le Malade imaginaire* (1673), parachèvent la satire médicale moliéresque. La première comporte ainsi une scène burlesque où l'on essaie d'éloigner M. de Pourceaugnac en en faisant la proie de deux médecins et d'une bande de matassins apothicaires qui le poursuivent en brandissant leurs seringues (toute analogie avec des évènements actuels est bien entendu fortuite). La seconde, ultime pièce de Molière, met en scène Argan, un hypocondriaque qui vénère tant l'art médical qu'il n'accepte de marier sa fille, Angélique, qu'à la condition que le futur gendre soit médecin, Thomas Diafoirus tenant la corde. Sa manie sera circonscrite, à défaut d'être soignée, par l'intronisation d'Argan par la faculté. Lors de la cérémonie finale, Argan en Bachelierus prête serment pour obtenir licence de *« Medicandi,/Purgandi,/Seignandi,/Perçandi,/Taillandi,/Coupandi,/Et occidendi/Impune per totam terram*[1] *»*.

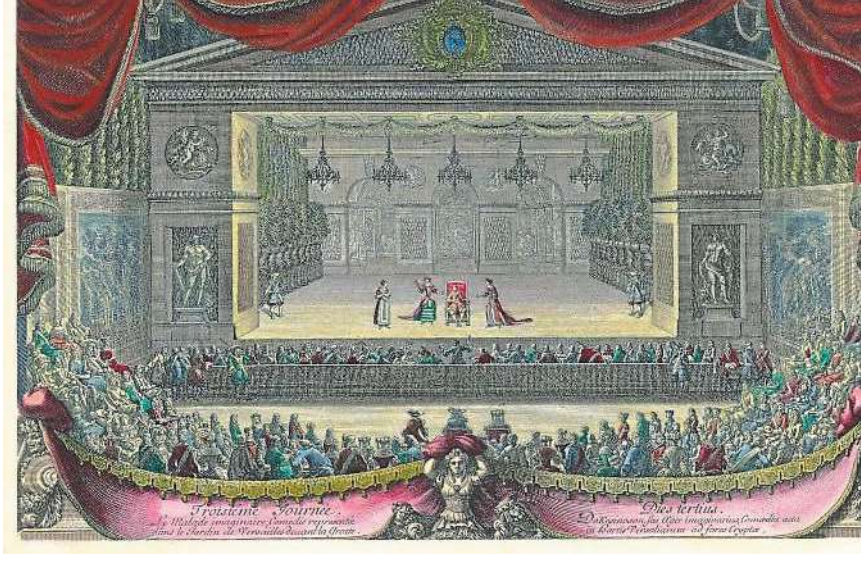
« UN ART DE PURE GRIMACE »

Molière s'en prend à la corporation médicale d'abord parce que les médecins lui inspirent nombre de situations comiques, fondées souvent sur l'usurpation du titre. C'est *Dom Juan* qui contient les premières attaques en forme contre l'art médical (Molière venait de perdre son premier fils à six jours). Sganarelle raconte (III, 1) à son maître comment, après s'être déguisé en médecin, il a voulu « faire honneur à son habit » et s'est mis à faire « [ses] ordonnances à l'aventure ». Dom Juan trouve le jeu de Sganarelle dans l'ordre des choses : « Par quelle raison n'aurais-tu pas les mêmes privilèges qu'ont tous les autres médecins ? Ils n'ont pas plus de part que toi aux guérisons des malades, et tout leur art est pure grimace. Ils ne font rien que recevoir la gloire des heureux succès, et tu peux profiter comme eux du bonheur du malade, et voir attribuer à tes remèdes tout ce qui peut venir des faveurs du hasard, et des forces de la nature. » Et paradoxalement, Sganarelle s'en émeut : « Comment, Monsieur, vous êtes aussi impie en médecine ? » Dans *Le Malade imaginaire*, une charge similaire contre la médecine est mise dans la bouche de Béralde, frère d'Argan : « Béralde. – Bien loin de la tenir véritable, je la trouve entre nous, une des plus grandes folies qui

Représentation du *Malade imaginaire* avec Molière dans le rôle principal (1673). Lithographie de Maurice Leloir (1896).



soit parmi les hommes ; et à regarder les choses en philosophe, je ne vois point de plus plaisante momerie ; je ne vois rien de plus ridicule, qu'un homme qui se veut mêler d'en guérir un autre. […]./ Argan. – Les médecins ne savent donc rien, à votre compte ?/Béralde. – Si fait, mon frère. Ils savent la plupart de fort belles humanités ; savent parler en beau latin, savent nommer en grec toutes les maladies, les définir, et les diviser ; mais pour ce qui est de les guérir, c'est ce qu'ils ne savent point du tout » (III, iii). Plus loin, Molière évoque ses propres comédies pour préciser sa position : « Argan. – C'est un bon impertinent que votre Molière avec ses comédies, et je le trouve bien plaisant d'aller jouer d'honnêtes gens comme les médecins./Béralde. – Ce ne sont point les médecins qu'il joue, mais le ridicule de la médecine. »



« *Le Malade imaginaire*, comédie représentée dans le jardin de Versailles devant la grotte » (gravure sur cuivre de Jean Lepautre, 1676).

CONTRE LES CONTEMPTEURS DE VIE PIÉTINANT L'AMOUR ET L'AMITIÉ

Si Molière s'en prend au charlatanisme, il s'en faut qu'il ignorât tout de l'art médical. Il en connaît le vocabulaire technique et prend un malin plaisir à le parodier tout en en suivant d'assez près la lettre et la logique. Ainsi, dans *Le Malade imaginaire*, la cérémonie finale est assez conforme aux cérémonies d'intronisation des médecins de l'époque, à ceci près que Molière mêle en une seule deux cérémonies, le serment et la vespérie. Il est aussi sensible aux progrès modernes, en témoigne la scène du *Malade imaginaire* où Thomas Diafoirus est présenté comme l'un des derniers à s'opposer à la circulation du sang. Il lui arrive, une seule fois, de faire l'éloge de la pratique traditionnelle de la saignée. Dans *Tartuffe*, Molière prête à Dorine, une servante incarnant le bon sens, le propos suivant au sujet d'Elmire sa maîtresse qui venait de passer une nuit agitée de fièvre : « À la fin par nos raisons gagnées,/ Elle se résolut à souffrir la saignée./Et le soulagement suivit tout aussitôt » (I, iv). Peut-être, Molière voulait-il alors éviter de se mettre à dos, en plus des dévots, les médecins ? La préface de *Tartuffe* contient ainsi ce propos pour le moins étonnant à l'égard de la médecine : « La médecine est un art profitable, et chacun le révère comme une des plus excellentes choses que nous ayons. » Révérence de circonstance ? Sans doute. Mais Molière avait aussi des amis médecins, François Bernier et Armand-Jean de Mauvillain. Il est même intervenu en faveur de ce dernier auprès de Louis XIV dans une supplique où il écrit : le « fort honnête médecin, dont j'ai l'honneur d'être le malade ».

Molière pouvait être sensible à des arguments médicaux. Il s'était gaussé du vin émétique (un vomitif à base d'antimoine) dont Mauvillain était le principal promoteur. En atteste la fameuse charge de Sganarelle (III, i) vantant l'effet radical de l'émétique : « Sganarelle. – Il y avait un homme qui depuis six jours était à l'agonie, on ne savait plus que lui ordonner, et tous les remèdes ne faisaient rien, on s'avisa à la fin de lui donner de l'émétique./ Dom Juan. – Il réchappa, n'est-ce pas ?/ Sganarelle. – Non, il mourut. »

L'effet est admirable. Après *Monsieur de Pourceaugnac* Molière cesse ses charges contre l'antimoine qui, autorisé en 1666 par la Faculté de médecine, était censé éviter la saignée. Il a écrit *Le Malade imaginaire* en ayant recours aux conseils techniques de Mauvillain. On y devine d'ailleurs une confiance dans les progrès à venir de l'art médical. Béralde, tout en rappelant l'ignorance de ceux qui en restent au savoir figé de la Faculté, en pointe le caractère provisoire : « […] les ressorts de notre machine sont des mystères, jusques ici, où les hommes ne voient goutte ; et que la nature nous a mis au-devant des yeux des voiles trop épais pour y connaître quelque chose » (III, iii). Molière soutient les « prétendues découvertes touchant la circulation du sang et autres opinions de même farine » (II, v).

Il reste cependant plus confiant dans la puissance de la nature que dans un art médical encore très fruste. Bref, si Molière s'en prend aux dévots et aux médecins, c'est avant tout parce qu'ils sont des contempteurs de vie, des « enfermistes » prêts à piétiner l'amour et l'amitié. Relisons la plaisante remontrance de Filerin à ses jeunes collègues dans *L'Amour médecin* (III, i) : « N'avez-vous point de honte, Messieurs, de montrer si peu de prudence, pour des gens de votre âge, et de vous être querellés comme de jeunes étourdis ? Ne voyez-vous pas bien quel tort ces sortes de querelles nous font parmi le monde ? Et n'est-ce pas assez que les savants voient les contrariétés et les dissensions qui sont entre nos auteurs et nos anciens maîtres, sans découvrir encore au peuple, par nos débats et nos querelles, la forfanterie de notre art ? […] Le plus grand faible des hommes, c'est l'amour qu'ils ont pour la vie ; et nous en profitons, nous autres, par notre pompeux galimatias et savons prendre nos avantages de cette vénération que la peur de mourir leur donne de notre métier. Conservons-nous donc dans le degré d'estime où leur faiblesse nous a mis et soyons de concert auprès des malades pour nous attribuer les heureux succès de la maladie, et rejeter sur la nature toutes les bévues de notre art. N'allons point, dis-je, détruire sottement les heureuses préventions d'une erreur qui donne du pain à tant de personnes (et de l'argent pour ceux que nous mettons en terre, nous fait élever de tous côtés de si beaux héritages). » Le libertin Molière demeure aujourd'hui encore une boussole nécessaire pour tous les hommes qui entendent demeurer libres.

Jean Montenot

1. « D'exercer la médecine/De purger,/De saigner,/De percer,/De tailler,/De couper,/Et d'occire,/Impunément sur toute la Terre ».

AKG-IMAGES
AKG-IMAGES

Une place à part

Capable de rédiger sur le pouce des pièces admirables, Molière a pu écrire *Le Misanthrope* en prenant son temps, en changeant sa manière, et en rehaussant l'ambiguïté de son personnage. Cela en fait-il son chef-d'œuvre, comme le pensait Boileau ?

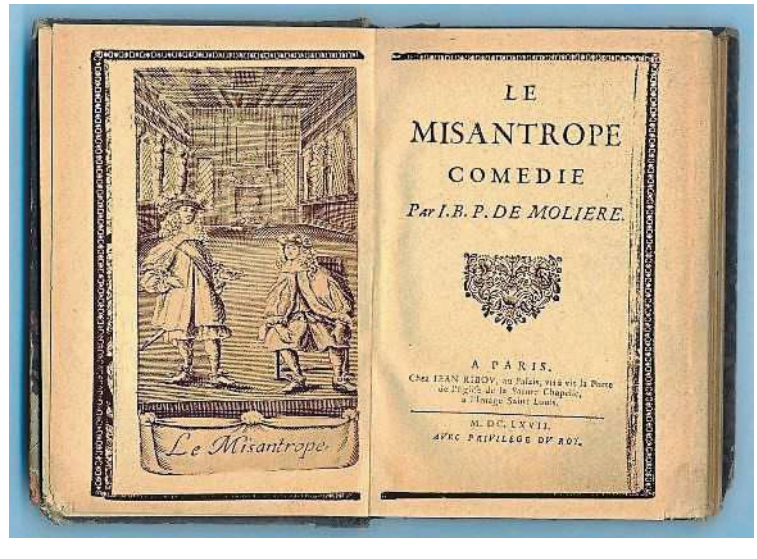
Tandis que les admirateurs de Stendhal se divisent en rougistes et chartistes selon que leur admiration se porte sur *Le Rouge et le Noir* ou sur *La Chartreuse de Parme,* les admirateurs de Molière hésitent davantage quand il s'agit de ne retenir qu'un titre parmi les grandes pièces. Seront-ce *Les Femmes savantes* ? Molière aurait dit lui-même : « Si *Les Femmes savantes* ne me conduisent pas à l'immortalité, je n'y parviendrai jamais[1]. » Ou *Tartuffe* dans sa seconde mouture ? *Dom Juan,* pièce longtemps oubliée du répertoire avant d'être redécouverte au XX^e^ siècle ? *L'Avare* ? *Le Malade imaginaire* ? *Le Bourgeois gentilhomme,* ou quelque autre encore ? Il est sans doute vain de comparer les mérites évidents de chacune de ces œuvres. Il n'en reste pas moins que *Le Misanthrope,* par sa tonalité propre et son originalité, occupe une place à part dans l'œuvre de Molière.

UN « MIROIR DU MONDE »

Avec Molière dans le rôle d'Alceste, *Le Misanthrope* rencontre un réel succès à sa création, le 4 juin 1666. Le gazetier Subligny l'atteste dans *La Muse dauphine* en date du 17 juin : « Une chose de fort grand cours/Et de beauté très singulière/ Est une pièce de Molière./Toute la cour en dit du bien./Après son *Misanthrope,* il ne faut plus voir rien./C'est un chef-d'œuvre inimitable[2]. » Le mot est lâché. Malgré la maladie qui l'a affecté en mars 1666, Molière a disposé de plus de loisir qu'à l'ordinaire pour l'écrire et en peaufiner le style, diverses circonstances ayant entraîné l'inactivité temporaire de sa troupe. Après deux pièces polémiques, le premier *Tartuffe (Tartuffe l'hypocrite* en trois actes), charge contre les dévots aussitôt interdite, et *Dom Juan ou le Festin de pierre,* la pièce à machines qu'il a fallu rédiger en hâte, une « provocation libertine[3] » qui ne fut jouée qu'une quinzaine de fois, et un succès avec *L'Amour médecin* (1665), Molière, au sommet de son art, tient à se renouveler. Il reprend la rédaction d'« Alceste, l'atrabilaire amoureux », une comédie commencée en 1664. Il en résulte *Le Misanthrope,* où il change de cible. Après les bourgeois et les médecins de comédie, les faux dévots, sujet scabreux mettant en cause la religion, après « le grand seigneur méchant homme », *Le Misanthrope* propose en des vers d'une admirable fluidité un « miroir du monde » dans lequel Molière s'en prend aux accommodements avec la morale des courtisans, des grands bourgeois et de petits marquis qui se piquent de littérature. Il les raille, mais, en fin observateur, il entreprend moins de les ridiculiser que de montrer comment fonctionne la civilité galante. C'est aussi un pari pour l'acteur. Comique sans égal, sinon son maître et ami Tiberio Fiorilli, le fameux Scaramouche, Molière n'est pas encore très crédible quand il s'agit d'interpréter d'autres rôles que ceux qui sont nourris par la *commedia dell'arte*.

Le rôle d'Alceste permet à l'acteur de s'élever au-dessus de la farce et des grimaces d'un Sganarelle, et si l'on rit moins haut, on s'y divertit davantage. Le public assiste à la métamorphose. S'il est vrai qu'Alceste entrait en scène seul en mimant les chagrins du misanthrope avant que Philinte ne le rejoigne et l'interpelle : « Qu'est-ce donc ? Qu'avez-

Première édition du *Misanthrope* (1667).



FOTOTECA/LEEMAGE

vous ? », Alceste joue la suite de cette extraordinaire scène d'exposition assis sur le rebord d'une chaise (une didascalie de 1683 le suggère), la *vis comica* passe entièrement dans les répliques en vers. Boileau ne s'y est pas trompé : quand Molière revient à des rôles plus comiques, il regrette qu'il ait « Quitté pour le bouffon l'agréable et le fin,/ Et sans honte à Térence allié Tabarin./Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,/Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope* » *(Art poétique)*. Boileau est bien à l'origine de la désignation du *Misanthrope* comme sommet de l'œuvre moliéresque. Mais pas plus que l'huître n'explique la perle, les circonstances de son apparition ne rendent raison d'un chef-d'œuvre.

L'intransigeant Alceste amoureux de la coquette Célimène (ill. XIXe siècle).

« J'AI TORT, OU J'AI RAISON »

Apprécier l'originalité du *Misanthrope* suppose de rompre en visière avec la lecture qu'en fit Jean-Jacques Rousseau, dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) *(lire p. 80-83)*. Rousseau fait d'Alceste « un homme de bien qui déteste les mœurs de son siècle », qui est ridiculisé par un monde corrompu de « fripons » et de « flatteurs » et dont la mélancolie serait la vertu d'honnête homme. Car, ce qui fait tout l'intérêt non seulement d'Alceste, mais de tous les personnages du *Misanthrope,* tient au fait qu'ils ne sont pas d'une seule étoffe. La pièce de Molière ne propose pas des types idéaux abstraits d'un seul tenant, elle met en scène au fil d'une intrigue dramatique, finalement assez ténue, des personnages contrariés contraints de renoncer à leurs principes au contact de la réalité. Cette ambiguïté des personnages est l'un des ressorts de la comédie. Ainsi Alceste a beau professer l'intransigeance – « J'ai tort, ou j'ai raison » –, dénoncer les grimaces inhérentes à la comédie sociale, exiger la transparence et la sincérité dans toutes les interactions avec autrui et, devant la corruption du monde, faire vœu de se retirer « dans un désert », sa misanthropie ne se réduit pas à cet aspect héroïque qu'atteste son nom (Alceste signifie en grec « combattant », « champion »).

Si on peut lui concéder que « Tout marche par cabale et intérêt », sa volonté d'être distingué du commun des hommes, d'être l'élu de Célimène et d'être choisi par elle pour son refus même du monde, alimente sa mélancolie. C'est l'amour-propre tout autant que le spectacle de l'hypocrisie sociale qui le confortent dans sa misanthropie. Sa bile noire n'est ni philosophe ni sage. La satire sans mesure rend parfois le satiriste ridicule, comme le remarque Philinte, l'ami flegmatique : « Je vous dirai tout franc que cette maladie,/Partout où vous allez, donne la comédie » (I, 1). Pour son malheur, Alceste s'est épris de la jeune veuve Célimène, la coquette, « une âme de vingt ans » à « l'hédonisme pétillant[4] », l'hôtesse du salon qui, elle, joue à l'excès de l'esprit mondain dont elle possède la repartie médisante. Mais, peu à peu, Célimène se révèle sous un autre jour, notamment quand Molière la confronte à la prude Arsinoé, un autre personnage non moins ambigu. Arsinoé aime Alceste, affecte la plus haute vertu pour le séduire, mais n'hésite pas par jalousie à médire de sa concurrente. Même Philinte, ami fidèle et presque le frère de lait d'Alceste – ils furent « aux mêmes soins nourris » –, qui tient compte des nécessités du commerce avec autrui et qui fait « un peu grâce à la nature humaine », n'est pas sans duplicité. Il professe qu'il faut être « sage avec sobriété » et que « c'est une folie à nulle autre seconde,/De vouloir se mêler de corriger le monde », mais en même temps est bien complaisant avec les travers qu'il perçoit. Avec Éliante, la cousine modeste et sincère, Philinte fait cependant partie des raisonnables. Ce sont les seuls qui finiront en couple, même si « la Raison n'est pas ce qui règle l'amour » (Alceste à Philinte). Alceste, lui, renonce à Célimène parce qu'il comprend qu'il ne parviendra pas à réformer ses mœurs et qu'elle ne le suivra pas dans sa retraite. Cette capacité à faire jouer des caractères complexes de la coquette à l'atrabilaire jaloux dont l'obstination scelle la perte contribue à faire du *Misanthrope* un chef-d'œuvre qui n'a pas fini de ravir les amoureux du théâtre.

Jean Montenot

1. Rapporté par Jean-François Cailhava d'Estandoux, *Études sur Molière,* Debray, 1802.
2. *Molière,* Roger Duchêne, Fayard, 1998.
3. *Molière,* Boris Donné, Cerf, « Qui es-tu ? », 2022.
4. *Molière ou l'Esthétique du ridicule,* Patrick Dandrey, Klincksieck, 2002.

BRIDGEMAN IMAGES

Mille nuances de rire

Comique éminent, Molière utilise tous les genres et toutes les ressources à sa portée, ce qui le conduit à transformer Amphitryon, roi de Thèbes, en cocu de comédie.

N'oublions pas la raison première de notre amour : avant de nous apparaître proche de la vie, subtilement critique, formellement audacieux, puissamment novateur, le théâtre de Molière nous a plu parce qu'il était drôle ! Et il est drôle parce qu'il nous invite à toutes sortes de rires, en donnant dans toutes sortes de genres. Farce – les coups de bâtons réels ou suggérés traversent l'œuvre de bout en bout, depuis *Le Médecin volant* jusqu'au *Malade imaginaire,* la dernière pièce. Comique de répétition – dès *L'Étourdi,* où Mascarille multiplie les stratagèmes pour aider les projets amoureux de son maître, qui les fait échouer systématiquement. Parodie – dès qu'un médecin ouvre la bouche. S'y ajoutent la comédie de mœurs (à partir des *Précieuses),* d'intrigue *(Les Fourberies de Scapin),* un don pour les vrais-faux aphorismes (« On ne meurt qu'une fois, et c'est pour si longtemps », constate Mascarille dans *Le Dépit amoureux)* et tant d'autres procédés qui confluent au but que Molière semble se fixer dans *La Critique de L'École des femmes* : « Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. »

DÉSACRALISATION DU MYTHE

Tout le monde n'est pas d'accord : « Peut-être de son art eût remporté le prix,/Si, moins ami du peuple en ses doctes peintures,/Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,/quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin,/Et sans honte à Térence allié Tabarin./Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,/Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope* », déplorait Boileau. C'est exact (sauf pour Scapin, qui ensache Géronte), mais il faut s'en féliciter : ces mélanges qui caractérisent les grandes comédies de Molière les garantissent contre le vieillissement.

Prenons *Amphitryon,* un de ses cocktails comiques les plus audacieux. Il porte sur un thème mythologique, donc élevé : le stratagème de Jupiter qui prend l'apparence d'Amphitryon, roi de Thèbes, alors en guerre, pour coucher avec sa belle épouse Alcmène – et ainsi concevoir le futur Hercule. Sauf que Molière ramène ce noble motif à une affaire d'infidélité prévaudevillesque mâtinée de surnaturel. L'opération de désacralisation commence dès la première scène, par les plaintes d'un Mercure en train de tirer au flanc sur un nuage, car fatigué d'user ses pieds ailés pour le compte de Jupiter. « N'apprêtons point à rire aux hommes/En nous disant nos vérités », l'exhorte la Nuit. Trop tard… Et le même genre de comique sera utilisé, au XXe siècle, par la petite troupe des Nuls, dans leurs sketchs sur la vie quotidienne des superhéros.

Molière enchaîne par une pure scène de farce : Mercure prend l'apparence de Sosie, valet poltron d'Amphitryon. Pendant que la reine et Jupiter s'ébattent, Mercure coince le véritable Sosie, venu annoncer le retour de son maître, et le convainc à coups de bâton que Sosie, c'est lui, Mercure ! Comme souvent, Molière se servira de ces deux serviteurs pour offrir à son intrigue une doublure comique (Mercure, déguisé en Sosie, devra se dépêtrer de la femme de celui-ci, le vrai Sosie devra se faire pardonner les rebuffades du dieu…). Puis, du mythe, Molière tire un quiproquo à sa façon : le véritable Amphitryon rentre enfin victorieux de la guerre et s'étonne de la froide réplique de sa femme : « Quoi ? De retour si tôt ? » Celle-ci s'en explique : n'est-il pas revenu la veille ? N'ont-ils pas passé une formidable nuit de retrouvailles ? Chacun suppose à l'autre un esprit troublé. Puis Jupiter, revenu en Amphitryon, essuie la colère d'Alcmène… C'est une des joies de la pièce : les personnages s'y voient toujours chapitrés pour ce qu'un autre a commis. Comique de répétition.

Le monologue d'Amphitryon suit, dans ses rimes, la même progression que les stances du Cid. Voilà un rire que Molière a réservé aux connaisseurs

Amphitryon n'est pas qu'une entreprise de désacralisation conduite avec les moyens de la comédie : il s'y trouve des vers sublimes et cornéliens, comme le triste monologue du cocu éponyme. « Ah ! quel étrange coup m'a-t-il porté dans l'âme !/En quel trouble cruel jette-t-il dans mon esprit !/Et, si les choses sont comme le traître dit,/Où vois-je ici réduits mon honneur et ma flamme ? » C'est en examinant *Amphitryon* que Pierre Louÿs a conçu l'idée délirante selon laquelle Corneille aurait écrit les pièces de Molière. En fait, l'écrivain s'est laissé abuser par l'excellence de la parodie : comme l'a démontré l'universitaire René Fromilhague dans son

article « Molière, parodiste de Corneille » (1979), le monologue d'Amphitryon suit, dans ses rimes, la même progression que les stances du Cid. Voilà un rire que Molière a réservé aux connaisseurs.

AUX LIMITES DE L'OBSCÉNITÉ

Le contraste entre l'élevé et le terre-à-terre culmine dans la dernière scène, où Jupiter console Amphitryon dans une langue pleine de hauteur : « Un partage avec Jupiter/N'a rien du tout qui déshonore ;/Et sans doute il ne peut être que glorieux/De se voir le rival du souverain des dieux. » Commentaire de Sosie : « Le seigneur Jupiter sait dorer la pilule. » Rien de plus jouissif et moliéresque que cette rupture de ton ! Et *Amphitryon* contient d'autres richesses – on peut lire la pièce comme une comédie de mœurs déguisée, transposant dans l'Antiquité les amours extraconjugales de Louis XIV, comme ses premiers spectateurs ne manquèrent pas de le faire. De là un scandale qui augmenta le succès de la pièce sans nuire à son auteur – n'était-il pas flatteur, pour Louis XIV, de se retrouver dans la peau du roi des dieux, décrit de surcroît comme un amant exceptionnel ? (« Et jamais votre amour, en pareille occurrence,/Ne me parut si tendre, et si passionné », témoigne Alcmène devant son mari qui s'en étrangle.)

Cet art de jouer habilement avec les limites est aussi un des traits de Molière – cf. l'affaire *Tartuffe*. Lui-même s'en amuse dans *La Critique de L'École des femmes,* quand la prude Climène tente de dénoncer l'obscénité de la fameuse « scène du ruban » de *L'École des femmes*. Dans cette scène, l'innocente Agnès révèle en répliques hachées ce que lui a pris le jeune Horace : « Hé. Il m'a…/Pris…/Le…/Je n'ose… » Bien sûr, comme le dit la lucide Uranie dans *La Critique,* « elle parle seulement d'un ruban qu'on lui a pris ». Mais Climène ne l'entend pas de cette oreille : « Ah ! ruban tant qu'il vous plaira ; mais ce *le* où elle s'arrête n'est pas mis pour des prunes. Il vient sur ce *le* d'étranges pensées. Ce *le* scandalise furieusement […]. » Il semble qu'ici Molière jubile de l'efficacité de son procédé, et nous entraîne dans sa jubilation. Car, s'il sait très bien que sa scène du ruban frôle l'obscénité, il a pris soin de s'arrêter au bon moment. Résultat : ses malheureux détracteurs n'ont que ce pauvre *le* à dénoncer, ce qui les voue au ridicule. Et c'est ainsi que, par le rire, Molière nous gagne à sa cause.

Amphitryon, Alcmène et Sosie frappés par la vision de Jupiter (éd. 1682).

Faut-il préciser, après cela, que la comédie selon Molière n'est pas un art facile consistant à caresser le public dans le sens du poil en lui servant les dernières blagues à la mode ? Qu'il faut être capable d'y faire cohabiter bien des ressources et des tons différents et de leur trouver une harmonie au sein d'une histoire (à peu près) cohérente ? Et capable, une fois ces difficultés surmontées, de s'entendre reprocher son mauvais goût ? Écoutons Dorante, une des voix de la raison selon le dramaturge : « En un mot, dans les pièces sérieuses, il suffit, pour n'être point blâmé, de dire des choses qui soient de bon sens et bien écrites, mais ce n'est pas assez dans les autres, il y faut plaisanter ; et c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens. » Molière savait aussi l'art de défendre son art.

Alexis Brocas

TALLANDIER/BRIDGEMAN IMAGES

Éloge et défense du divertissement

Dans un « Placet présenté au roi sur les injures et les calomnies que le curé de Saint-Barthélemy a fait imprimer dans son livre intitulé *Le Roi glorieux au monde*, contre la comédie de *L'Hypocrite* », Molière affirme que la comédie a pour vocation de « corriger les hommes en les divertissant » et que son devoir est « d'attaquer les vices ».

L'histoire est bien connue. Au mois d'août 1664, Pierre Roullé, curé de Saint-Barthélemy et prédicateur de Louis XIV, publie, en tête d'un ouvrage de théologie dédié à son roi le « plus glorieux du monde », un opuscule destiné à réprimer « sévèrement » les « impies et abominables athées ». Y figure en bonne place « un démon vêtu de chair et habillé en homme », Molière. L'homme est coupable d'avoir fait sortir de « son esprit diabolique » une pièce destinée à « ruiner la religion catholique ». Sa faute est double : « Il moque la dévotion, suscitant le rire avec ce qui impose en principe le respect », explique Jean Serroy dans une étude du *Tartuffe*. « Surtout, il introduit le doute sur les objectifs et la sincérité de ceux qui prétendent gouverner les âmes au nom de la religion », poursuit Roger Duchêne dans une biographie de Poquelin. Dans un célèbre placet au roi, Molière répond longuement au curé Roullé. Ce qu'il dénonce, ce ne sont pas les « vrais » dévots, mais les « hypocrites » qui se prétendent tels. Il a pris toutes les précautions pour distinguer les « vrais » des « faux » dévots : « Je n'ai point laissé d'équivoque, j'ai ôté ce qui pouvait confondre le bien avec le mal, et ne me suis servi dans cette peinture que des couleurs expresses et des traits essentiels qui font reconnaître d'abord un véritable et franc hypocrite. »

« MAUVAIS SINGES » ET « VICIEUSES IMITATIONS »

Retenir les « traits essentiels » d'un caractère pour mieux distinguer le « vrai » du « faux » : Molière reprend presque mot pour mot les termes qu'il a employés cinq ans plus tôt dans sa préface des *Précieuses ridicules*, une comédie dans laquelle des salonnardes rêvent de grandeur au contact de galants seigneurs et d'auteurs à la mode en se livrant à toutes les formes possibles de jeu poétique. À l'époque, on lui avait déjà reproché de mettre dans son théâtre « un genre qui n'y était point » : « celui de la satire, qui, quoique sous des images grotesques, ne laisse pas de blesser tous ceux qu'elle a voulu accuser », écrit le polémiste Somaize dans la préface de ses *Véritables Précieuses*. Répondant à ce dernier, l'auteur se défend pour la première fois de s'être livré à des attaques *ad hominem* : ses *Précieuses* sont de « mauvais Singes », de « vicieuses imitations de ce qu'il y a de plus parfait ». Osons l'anachronisme : ce sont des « types sociaux » dont « il convient de s'instruire

Face à la polémique, Molière aura le génie de réagir, non pas en simplifiant, mais en complexifiant, au contraire, son théâtre

Frontispice de *L'Impromptu de Versailles* dessiné par Pierre Brissart (1682).

en riant ». « Molière inaugure là un système de défense qu'on retrouvera trois ans plus tard dans les pièces polémiques *La Critique de L'École des femmes* et *L'Impromptu de Versailles* », analysent Georges Forestier et Claude Bourqui dans un texte sur *Les Précieuses*. Loin de viser des « personnes précises », c'est aux « mœurs » en général que le dramaturge prétend désormais s'en prendre. Avec un brin de mauvaise foi : le savant de *L'École des femmes,* Lysidas, qui ne jure que par Horace et Aristote, doit beaucoup à des vrais « pédants » comme l'auteur Boursault, révèle l'historien Georges Mongrédien. « Reste qu'en prétendant lui dénier la qualité d'auteur sous prétexte qu'il n'est bon qu'à caricaturer des personnes réelles, ses adversaires ont paradoxalement poussé Molière à se draper en portraitiste des mœurs, et non point en simple auteur de farces et de pochades burlesques », constatent Forestier et Bourqui.

Ce qui n'empêche pas le comédien, qui n'a jamais su jouer de rôle tragique, de vouloir faire rire, parfois grassement : « corriger les hommes en les divertissant », martèle-t-il dans son placet de 1664 au roi, qu'il amuse depuis *Les Fâcheux* (1661) par de réjouissantes comédies-ballets. L'année précédente, dans sa *Critique de L'École des femmes,* Molière a fait du rire la matrice de son art théâtral. Contre les théoriciens et les pédants. Tels les frères Corneille ou l'abbé d'Aubignac, auteur compassé de *La Pratique du théâtre*. Loin des « règles d'Aristote » que d'Aubignac invoque platement, Molière écrit, à l'unisson de son ami La Fontaine, que le secret d'une pièce est simplement de « plaire aux honnêtes gens ». Aussi ne craint-il pas dans son *Impromptu de Versailles* de faire se gausser d'imitations parodiques des comédiens de l'hôtel de Bourgogne, ces concurrents rompus au « jeu » de la tragédie. Le rire, chez Molière, n'est jamais dénué d'arrière-pensée : plaçant haut l'art dramatique, il veut fonder l'esthétique de la comédie sur un jeu qui respecte « vérité » et « naturel ». Loin de la déclamation ampoulée et psalmodiée des comédiens dits « tragiques ».

LE « PLUS PARFAIT HONNÊTE HOMME DU MONDE »

De fait, il y a deux types de rire chez Molière. L'un ressortit aux *Fourberies de Scapin* ou au *Médecin malgré lui,* l'autre au *Dom Juan* ou au *Tartuffe*. Il y a celui du public populaire et celui des connaisseurs rompus aux règles classiques et à la hiérarchie des genres. Il met certes sur le même pied son *Médecin*, « farce » en trois actes, et son *Misanthrope,* « grande comédie en cinq actes et en vers », qu'il publie au même moment chez son éditeur Ribou. Mais, si sa farce a le rire pour but principal, l'autre pièce appartient aux comédies, finalement assez rares, qui remettent en cause les principes mêmes de la société : mariage, religion, noblesse. Dans *Le Misanthrope,* qu'il fait jouer en 1666, Molière donne certes satisfaction à Bossuet. Dans un sermon condamnant *Tartuffe,* l'évêque de Meaux et prédicateur du roi avait insisté sur les formes que les « vices » pouvaient prendre : « N'y a-t-il pas des hypocrites d'honneur, d'amitié, de probité et de bonne foi ? » En montrant que l'hypocrisie religieuse n'est pas la seule, que l'hypocrisie sociale existe aussi, « mais qu'elle est dans une certaine mesure nécessaire », note Roger Duchêne, Molière paraît soudain mettre de l'eau dans son vin.

C'est que son *Tartuffe* est toujours interdit de présentation et que les attaques qui ont suivi son *Dom Juan* se sont révélées dangereuses. Le prince de Conti, dont il se murmure qu'il a été pris pour modèle, a qualifié rageusement la pièce d'« école d'athéisme » dans son *Traité de la comédie et des spectacles selon la tradition de l'Église*. Il faut dire que le personnage est présenté dès le début par son valet comme « un grand seigneur méchant homme ».

Tout se complique avec Alceste, à la fois ridicule et séduisant, dans lequel certains verront un fou, un sage, ou les deux à la fois

Frontispice de *Dom Juan* dessiné par Pierre Brissart (1682).

Violent et corrompu, il devra entrer dans les ordres par intérêt. Encore un « faux dévot » ! Face à la polémique, Molière aura le génie de réagir, non pas en simplifiant, mais en complexifiant, au contraire, son théâtre. « Jusqu'à *Dom Juan,* tout était clair, explique Roger Duchêne. On ne pouvait douter qu'Arnolphe avait tort et que Tartuffe ou dom Juan était méchant. » Tout se complique avec Alceste, à la fois ridicule et séduisant, dans lequel certains verront un fou, un sage, ou les deux à la fois : « Malgré sa folie, écrit Donneau de Visé, il a le caractère d'un honnête homme et beaucoup de fermeté. » Mieux : loin de vouloir se « corriger » de son « vice », le duc de Montausier, gouverneur du Dauphin, qui se reconnut dans *Le Misanthrope,* loua le dramaturge d'avoir été pris pour modèle « du plus parfait honnête homme du monde » ! N'en déplaise à Molière, nous sommes loin de la « vocation de la Comédie » qui serait « d'attaquer les vices » en campant des types sociaux figés pour l'éternité.

Les auteurs du XX^e^ siècle ne s'y sont pas trompés. Dans sa mise en scène de 1950 à l'Athénée, Louis Jouvet n'hésita pas à incarner un Tartuffe sincère face à un Orgon fanatique, ou Ariane Mnouchkine, en 1995, un Tartuffe fondamentaliste complice d'un Orgon à moustache de dictateur. Chaque époque trouvant dans le théâtre de maître Poquelin, bien plus complexe et nuancé qu'on le croie, l'écho de ses préoccupations les plus contemporaines.

Jean-François Paillard

PIERRE BRISSART/JEAN SAUVÉ
P. BRISSART/J. SAUVÉ

ANALYSE DE TEXTE

De l'art de dire merci

Très méconnus, les remerciements versifiés que Molière adressa à Louis XIV sont un chef-d'œuvre qui nous montre à la fois les mœurs de la cour, l'habileté de l'auteur et sa connivence avec le roi.

La question des pensions royales résume assez bien la politique de Louis XIV et de son ministre Colbert à l'égard des arts. En février 1663, Colbert missionne le poète Jean Chapelain et quelques autres gens de lettres pour fonder une « petite académie » chargée d'établir une liste d'écrivains susceptibles de chanter la gloire du régime, lesquels se verront gratifiés d'une pension. Si La Fontaine est tenu à l'écart en raison de ses sympathies pour Fouquet, Corneille et Molière émargent sur la liste : ce dernier reçoit une gratification de 1 000 livres. Il s'agissait ensuite de remercier le roi. Rien n'obligeait de publier lesdits remerciements à ses frais, mais le geste était sans doute apprécié.

UNE SCÈNE DE COMÉDIE

Quand Molière s'attelle, semble-t-il tardivement, à ses remerciements, Corneille a déjà fait paraître les siens. Molière, qui éprouve peu de sympathie pour le tragédien, s'amuse à le parodier. Il choisit la forme d'une épître en 102 vers, comme le texte de son rival. Mais, alors que celui de Corneille se distingue par sa hauteur, celui de Molière est une scène de comédie avec déguisements, détails croqués sur le vif, ruses et manœuvres couronnées de succès.

Le poème prend la forme d'une prétérition : Molière feint de commander à sa muse d'aller trouver Louis XIV pour lui formuler ces remerciements. Molière s'inspire là d'un petit tour de force poétique bien connu à l'époque, le « Rondeau très ingénieux, que l'auteur fait en disant qu'il ne le saurait faire », de Vincent Voiture. Molière, dans son remerciement, reprend le vers final de Voiture. Il use aussi de la forme du vers libre, promue par La Fontaine dans son conte leste *Joconde ou l'Infidélité des femmes*. Et surtout il s'amuse.

Comme dans ses comédies, il commence *in medias res,* feignant de morigéner sa muse pour sa paresse, et poursuit sur ce ton, si bien que son poème peut se lire comme une seule et longue réplique de théâtre. Comme toujours, la langue est limpide : ce naturel qui lui sied si bien suffit à l'opposer à Corneille. Il s'agit cependant d'un naturel « informé » : Molière parle de la cour en habitué, pour faire rire les habitués de la cour ! Mais le poème contient des plaisanteries universelles : « Gardez-vous bien d'être en muse bâtie ». Comme si chacun savait à quoi ressemblent les muses !

AU LEVER DU ROI

Dès la deuxième strophe, le poème acquiert, pour nous, une valeur documentaire. Molière ne nous apprend pas seulement la mode des marquis de son temps (« Que le rabat soit des plus grands volumes,/Et le pourpoint des plus petits »). Il nous apprend leur façon de se comporter, de regarder, de s'adresser à leurs semblables avec une familiarité égale. Puis vient le régal des dernières strophes et de leur plaisant champ lexical guerrier (presse, combat, « tranchez du notable »). Molière plaisante à peine : pour approcher Louis XIV, même un marquis devait savoir jouer des coudes, et toutes les ruses étaient bonnes. Molière, qui assistait un trimestre par an au lever du roi, connaissait ce spectacle par cœur. Ce remerciement offrait aussi à Louis XIV la possibilité de voir la scène qu'il vivait tous les jours depuis les yeux du solliciteur.

Reste le portrait du roi, habile et flatteur, que Molière livre en creux. Louis XIV, occupé par « bien d'autres affaires », n'a pas le temps de se payer de mots. Par chance, il est clairvoyant et « comprend ce qu'on veut lui dire » dès que quelqu'un ouvre la bouche. Il n'est pas, non plus, du genre à se payer de flatteries. Mais il est fondamentalement bon, et cela se voit dans son sourire, qui vaut tous les discours du monde. Et voilà comment, en 102 vers, Molière remercie Louis XIV, moque Corneille, reprend Voiture, monte une petite comédie versifiée, et renforce sa connivence avec le roi par des compliments qui, n'étant pas hyperboliques, ont toute l'apparence de la sincérité ! Ici, tout son génie poétique, satirique et politique conflue…

Alexis Brocas

« Remerciement au Roi »

« Fait par Molière, en l'année 1663, après avoir été honoré d'une pension par Sa Majesté. »

Votre paresse enfin me scandalise,
Ma Muse ; obéissez-moi :
Il faut ce matin, sans remise,
Aller au lever du Roi.
Vous savez bien pourquoi ;
Et ce vous est une honte
De n'avoir pas été plus prompte
À le remercier de ces fameux bienfaits ;
Mais il vaut mieux tard que jamais.
Faites donc votre compte
D'aller au Louvre accomplir mes souhaits.
Gardez-vous bien d'être en Muse bâtie :
Un air de Muse est choquant dans ces lieux ;
On y veut des objets à réjouir les yeux ;
Vous en devez être avertie ;
Et vous ferez votre cour beaucoup mieux,
Lorsqu'en marquis vous serez travestie.
Vous savez ce qu'il faut pour paraître marquis ;
N'oubliez rien de l'air, ni des habits ;
Arborez un chapeau chargé de trente plumes
Sur une perruque de prix ;
Que le rabat soit des plus grands volumes,
Et le pourpoint des plus petits ;
Mais surtout je vous recommande
Le manteau, d'un ruban sur le dos retroussé :
La galanterie en est grande ;
Et parmi les marquis de la plus haute bande
C'est pour être placé.
Avec vos brillantes hardes
Et votre ajustement,
Faites tout le trajet de la salle des gardes ;
Et vous peignant galamment,
Portez de tous côtés vos regards brusquement ;
Et ceux que vous pourrez connaître,
Ne manquez pas, d'un haut ton,
De les saluer par leur nom,
De quelque rang qu'ils puissent être.
Cette familiarité
Donne à quiconque en use un air de qualité.
Grattez du peigne à la porte
De la chambre du Roi.
Ou si, comme je prévois,
La presse s'y trouve forte,
Montrez de loin votre chapeau,
Ou montez sur quelque chose
Pour faire voir votre museau,
Et criez sans aucune pause,
D'un ton rien moins que naturel :
« Monsieur l'huissier, pour le marquis un tel. »
Jetez-vous dans la foule, et tranchez du notable ;
Coudoyez un chacun, point du tout de quartier,
Pressez, poussez, faites le diable
Pour vous mettre le premier ;
Et quand même l'huissier,
À vos désirs inexorable,
Vous trouverait en face un marquis repoussable,
Ne démordez point pour cela,
Tenez toujours ferme là :
À déboucher la porte il irait trop du vôtre ;
Faites qu'aucun n'y puisse pénétrer,
Et qu'on soit obligé de vous laisser entrer,
Pour faire entrer quelque autre.
Quand vous serez entré, ne vous relâchez pas :
Pour assiéger la chaise, il faut d'autres combats ;
Tâchez d'en être des plus proches,
En y gagnant le terrain pas à pas ;
Et si des assiégeants le prévenant amas
En bouche toutes les approches,
Prenez le parti doucement
D'attendre le Prince au passage ;
Il connaîtra votre visage
Malgré votre déguisement ;
Et lors, sans tarder davantage,
Faites-lui votre compliment.
Vous pourriez aisément l'étendre,
Et parler des transports qu'en vous font éclater
Les surprenants bienfaits que, sans les mériter,
Sa libérale main sur vous daigne répandre,
Et des nouveaux efforts où s'en va vous porter
L'excès de cet honneur où vous n'osiez prétendre,
Lui dire comme vos désirs
Sont, après ses bontés qui n'ont point de pareilles,
D'employer à sa gloire, ainsi qu'à ses plaisirs,
Tout votre art et toutes vos veilles,
Et là-dessus lui promettre merveilles :
Sur ce chapitre on n'est jamais à sec ;
Les Muses sont de grandes prometteuses !
Et comme vos sœurs les causeuses,
Vous ne manquerez pas, sans doute, par le bec.
Mais les grands princes n'aiment guère
Que les compliments qui sont courts ;
Et le nôtre surtout a bien d'autres affaires
Que d'écouter tous vos discours.
La louange et l'encens n'est pas ce qui le touche ;
Dès que vous ouvrirez la bouche
Pour lui parler de grâce et de bienfait,
Il comprendra d'abord ce que vous voudrez dire,
Et se mettant doucement à sourire
D'un air qui sur les cœurs fait un charmant effet,
Il passera comme un trait,
Et cela vous doit suffire :
Voilà votre compliment fait.

Romain Duris interprète Molière dans le film de Laurent Tirard (2007).

JEAN MARIE LEROY/BRIDGEMAN IMAGES

Passions moliéresques

Le metteur en scène Jacques Copeau aimait le Molière des farces, Louis Jouvet voyait en lui son maître, Rousseau lui reprochait d'avoir « mal saisi le misanthrope », et des crédules pensent encore que Corneille est l'auteur de ses pièces… C'est peu de le dire : Molière déchaîne toujours les passions, comme en témoigne la floraison de publications célébrant son quadricentenaire.

ENTRETIEN

FABRICE LUCHINI

« MOLIÈRE EST LE ROI DU SILENCE »

Rencontre au long cours avec ce lecteur insatiable des grands textes de la langue française, qui ne se lasse pas de lire et relire Molière, et nous fait partager son intense plaisir.

Propos recueillis par Patrick Dandrey

Vous avez créé un genre avec vos premières lectures de *Voyage au bout de la nuit*, en 1986 : celui de la lecture « habitée » et commentée. En 2013, vous avez tourné *Alceste à bicyclette*, où vous « habitez » le personnage du misanthrope. De Céline à Molière, quel lien ?

• **Fabrice Luchini.** Céline et Molière, curieusement, ont un point commun : la langue chez eux est organique, elle n'est pas, elle n'est plus théorique. Pour comprendre ça, il faut en revenir aux analyses de Louis Jouvet, à sa thèse du personnage selon Molière. Elle est totalement mystique ! Il ne faut pas incarner Alceste, dit-il, on ne peut pas, il faut « se mettre dans ses pas ». On ne sera jamais Alceste, dom Juan, Tartuffe – parce qu'avec ceux-là Molière dépasse le caractère pour entrer dans le type. Et un type ne s'incarne pas, sinon on le tire au contemporain, à la psychologie contemporaine. Qu'est-ce que c'est, un type ? Quelqu'un qui a une puissance d'ascendant. Pour Louis Jouvet, Molière ne savait pas qu'il était plus que Bernstein ou Feydeau : il faisait, il fabriquait. Nous, nous savons qu'il avait du génie : et la preuve, c'est que certains de ses personnages sont des types. Ce premier acte du *Misanthrope*, qui m'obsède, ça soulève des questions lourdes, comme : l'organisation de la société tiendrait-elle si on suivait la folie caractérielle, un peu bête, d'Alceste – Dieu sait que j'adore Alceste –, si on allait « dire à la vieille Émilie/ Qu'à son âge il sied mal de faire la jolie », si on disait la vérité ? C'est complètement adolescent de dire la vérité.

C'est malvenu, mais ça soulage…

• **F. L.** Oui, mais la société, à ce compte, ne tiendrait pas. « Quoi ! vous iriez dire à la vieille Émilie/Qu'à son âge il sied mal de faire la jolie,/Et que le blanc qu'elle a scandalise chacun ? » Il faut écouter comme ça s'enchaîne. Molière, c'est le même génie que La Fontaine, qui éjecte tout effet littéraire gratuit, l'effet d'esprit, ce qu'on appelle l'esprit français – je déteste les gens d'esprit, l'esprit brillant, gratuit : l'esprit, c'est Trissotin. On n'aime pas Trissotin ! Molière ne travaille pas pour l'esprit, pour le brillant de la forme, il s'en fiche de la forme. Il a ce point commun avec Céline : il ne lâche pas le morceau. Ce sont des prédateurs, ils sont comme des chiens sur leur os, ils ne lâchent pas la proie du réel, ils en veulent. Comme la première page de *Mort à crédit*, ce chef-d'œuvre (et après, promis, on revient à Molière) : « Hier à huit heures Madame Bérenge, la concierge, est morte. Une grande tempête s'élève de la nuit. Tout en haut, où nous sommes, la maison tremble. » Là, génie de la rupture : « C'était une douce et gentille fidèle amie. Demain on l'enterre rue des Saules. Elle était vraiment vieille, tout au bout de la vieillesse. » On n'imagine pas qu'on aille dire de quelqu'un qu'il est « vraiment vieux ». Et puis « le bout de la vieillesse », pour dire la mort… Alors, nouvelle rupture, à la Shakespeare : « Je lui ai dit dès le premier jour quand elle a toussé : "Ne vous allongez pas surtout !… Restez assise dans votre lit !" Je me méfiais. Et puis voilà… Et puis tant pis. » Il y a tant de choses, là-dedans.

Oui, et, par-dessus tout, une voix qui tient tout ça. Outre ce qu'il dit, le texte porte le personnage qui le dit. Dire le texte, c'est faire toute la place à cette voix : ce qui requiert, comme vous l'écrivez dans votre livre *Comédie française*, le « dépouillement ».

• **F. L.** C'est ce que Jouvet disait : Contente-toi de dire ce qui est écrit par un certain Molière. Tu ne peux rien rajouter, parce que, Molière, c'est du marbre. « Qu'est-ce donc ? Qu'avez-vous ? – Laissez-moi, je vous prie » *(Le Misanthrope*, I, 1). Rien à ajouter, à souligner : on doit devenir totalement vacant, se laisser traverser, devenir un athlète affectif, comme disait Artaud, rompu à cette pratique respiratoire de la diction qui va entraîner le comédien au sentiment que porte le personnage. Parce que, si tu joues Alceste en le ramenant à toi, il va

Fabrice Luchini, acteur de cinéma et de théâtre, lauréat d'un Molière d'honneur en 2016.

devenir un petit colérique du XXIe siècle : laisse-moi, je n'aime pas la société, « il » a été élu, etc. Il y a une réplique que presque personne n'a jamais travaillée : « Vous voulez un grand mal à la nature humaine ! » On fait de Philinte un raisonneur mort, on le joue un peu mécaniquement. C'est plus complexe, plus au second degré. Mon psychanalyste disait : Philinte a été trop bien analysé. C'est vrai, Philinte n'a plus de névrose. C'est pourquoi il regarde avec un peu d'amusement peut-être l'autre lui répondre, au premier degré : « Oui, j'ai conçu pour elle une effroyable haine. »

En somme, l'un est retiré et l'autre impliqué : Alceste au premier plan, Philinte en point de fuite du tableau. L'erreur est de les mettre sur le même plan, se regardant en chiens de faïence. Cela dit, cette présence lourdement insistante d'Alceste ne retire rien à la beauté morale de son intransigeance, non ?

• F.L. Lors d'un déjeuner avec Alain Finkielkraut, je lui ai dit la réplique : « Quoi ? vous iriez dire à la vieille Émilie », etc. Alors Finkielkraut : « Philinte est quand même plus intelligent. » C'est évident, Philinte est plus intelligent, Jouvet le pensait. Sur cette intransigeance, il y a eu deux écoles : celle de Rousseau, qui fait d'Alceste son héros, et celle de Jouvet, qui pense tout le contraire.

Faut-il choisir ? Je les vois en triangle : à la base, Alceste, avec son trop de vertu, et Célimène, qui en a trop peu, et, au sommet, Philinte tenant la balance entre eux. Sous son œil, la balance oscille, et nous avec, selon qu'Alceste est plus convaincant ou Célimène plus délicieuse.

• F.L. Oui, c'est vrai : par exemple, on prend forcément le parti d'Alceste dans la tirade contre le « pied-plat » avec lequel il est en procès, le « franc scélérat » qui lui donne envie de « fuir dans un désert l'approche des humains ». Mais Philinte lui répond en reprenant Montaigne : « Mon Dieu, des mœurs du temps mettons-nous moins en peine », etc. Le génie de Molière, c'est de donner leur chance à tous les deux. Même dans le conflit entre Clitandre et Trissotin *(Les Femmes savantes,* IV, III), il donne sa chance à Trissotin, il a des répliques fortes. Il y a quelque chose de prodigieux, qui dépasse tout, dans la langue de Molière : ce ne sont pas deux personnes qui dialoguent, c'en est une avec deux voix bien distinctes, à égalité. Les répliques ne se coupent pas, elles s'emboîtent, se font écho, se reflètent. Dans un dialogue de Molière, même avant l'effet théâtral, il y a tout. C'est le contraire de la gratuité : une nécessité d'atteindre à l'humanité, d'atteindre l'humain, qui prend corps par la bouche, par le corps et par la structure.

C'est le privilège du texte dramatique, qui incarne, par rapport à la langue littéraire, faite pour la lecture ?

JOEL SAGET/AFP

• F. L. Oui, la langue de Molière n'est pas une langue littéraire, ce n'est pas le « beau style », c'est une langue qui, par un miracle hallucinant, rend réels les personnages, pour peu qu'on les joue, qu'on ne les caricature pas : il trouve le ton exact pour parler de l'état exact de la psychologie exacte, avec une connexion parfaite entre la couleur d'identité du personnage et sa langue.

> CHRYSALE. – Voulez-vous que je dise ? Il faut qu'enfin j'éclate, Que je lève le masque, et décharge ma rate. De folles on vous traite, et j'ai fort sur le cœur...
> PHILAMINTE. – Comment donc ?
> CHRYSALE, *à Bélise*. – C'est à vous que je parle, ma sœur. Le moindre solécisme en parlant vous irrite ; Mais vous en faites, vous, d'étranges en conduite. Vos livres éternels ne me contentent pas […].
> *(Les Femmes savantes,* II, VII.)

C'est la première fois de sa vie qu'il va donner de la voix, Chrysale, il va voter Mélenchon pour la première fois, on ne le tient plus : « Vos livres éternels ne me contentent pas. » Le ton monte… Si on dit ça théoriquement, ça ne marche pas. On doit faire sentir qu'il est en train de passer dans un autre état. Il faut faire attendre et faire pressentir la suite : « Et hors un gros Plutarque à mettre mes rabats,/Vous devriez brûler tout ce meuble inutile,/Et laisser la science aux docteurs de la ville. » On ne doit pas jouer ce qui est dit, puisque c'est dit, ce serait la fin de l'action, la mort, la flèche qui arrive au but. Il faut trouver la force musculaire qui a été capable de lancer la flèche, l'état d'esprit dans lequel le personnage a pu donner naissance à ce qui est dit. C'était l'obsession de Jouvet. La réplique, disait-il, est un état à atteindre. Il faut sentir organiquement tous les états par lesquels passe ce bonhomme : « Je n'aime point céans tous vos gens à latin,/Et principalement ce monsieur Trissotin./C'est lui qui, dans des vers, vous a tympanisées/Tous les propos qu'il tient sont des billevesées […]. » Ça s'élève lentement. Et puis, là, le trait de génie : « On cherche ce qu'il dit après qu'il a parlé. » Ça, c'est l'humain, tout l'humain. Il a essayé de comprendre ce que Trissotin disait, il n'y est pas arrivé, il va l'avouer, il l'a avoué… Et, au lieu de l'attaquer, il conclut : « Et je lui crois, pour moi, le timbre un peu fêlé. » Alors Philaminte : « Quelle bassesse, ô Ciel, et d'âme, et de langage ! » *(Mimique et diction fortement expressives)* À l'acteur, disait Jouvet, il offre les infinies possibilités, il n'y a jamais de fin à la frénésie dans laquelle il nous met par la précision de l'état juste.

Je suis frappé par le rôle de tremplin que vous accordez, même dans le cadre de notre entretien, à la diction et au jeu pour en faire jaillir vos commentaires : vous recherchez la meilleure manière de dire pour en tirer la plus juste analyse de ce qui est dit, au lieu du mouvement inverse qu'on aurait naïvement supposé.

« C'est la première fois de sa vie qu'il va donner de la voix, Chrysale, il va voter Mélenchon pour la première fois, on ne le tient plus : "Vos livres éternels ne me contentent pas" »

• F. L. Oui, c'est ça. On me dit que j'en fais trop. On n'en fait jamais trop. On en fait trop, même quand on n'en fait pas assez, si on part d'un point qui n'est pas juste. Et on n'en fait jamais trop quand on est dans le point juste, la note juste, qui est la véritable couleur intérieure. Non, ce qui me gêne dans ce que certains en font, de Molière, c'est la farce, le disciple de la comédie italienne. Dans la scène où Vadius est amené par Trissotin devant les femmes savantes qui se pâment, pour faire sentir ce qu'il y a dans ce vers : « La main qui le présente en dit assez le prix », pas besoin de sortir un gode, comme le feraient les metteurs en scène contemporains : on peut savoir qu'elle est amoureuse de lui, pas besoin de le jouer, mais il faut le savoir.

> TRISSOTIN. – Il a des vieux auteurs la pleine intelligence,/Et sait du grec, madame, autant qu'homme de France.
> PHILAMINTE. – Du grec, ô Ciel ! du grec ! Il sait du grec, ma sœur !

On pourrait rester des années sur cette réplique et trouver un silence plus long, ou plus court, une libido encore plus exposée, une frénésie clitoridienne peut-être encore plus intense, tout est possible pour une réplique qui ne s'use jamais. On n'en a jamais fini, avec Molière. C'est la vraie phrase. « Quoi de neuf ? – Molière ! », c'est un beau mot, c'est de l'esprit. Mais le vrai, c'est qu'un acteur n'en a jamais fini avec lui, parce qu'un acteur, c'est un obsessionnel. Les gens nous disent : « Vous n'en avez pas marre, de vous répéter, de jouer *Poésie ?* depuis toutes ces années ? »

Les enseignants le savent, on se répète beaucoup…

• F. L. Sur telle ou telle réplique, on se dit que tout est possible, et pourtant tout ne l'est pas : ce n'est pas le « tout est permis » de Mai 68, mais il faut travailler dans le possible pour aller vers la vérité, en approfondissant la tradition, en remontant vers l'essence. À un acteur, Molière offre d'être dans l'éternité. Évidemment, si on le trahit, si on joue le résultat (diction « savonnée » et ampoulée des vers précédents), on dit des mots, mais il n'y a pas de sens organique : on peut faire de l'effet, y mettre une voix de fausset pour faire de Trissotin un vieil intellectuel bidon – on n'entend plus rien. Pour que ça s'entende, il n'y a qu'à se contenter de lire, il faut travailler le silence. Molière est le roi du silence. Se soumettre à la langue. Tu prends la dispute qui suit, entre Vadius et Trissotin, sur le quiproquo du sonnet blâmé par le premier qui ne sait pas que le second en est l'auteur :

> TRISSOTIN. – Je soutiens qu'on ne peut en faire de meilleur ;/Et ma grande raison, c'est que j'en suis l'auteur.
> VADIUS. – Vous ?
> TRISSOTIN. – Moi.

C'est l'infini, ça : un immense acteur, il peut rester quatre minutes là-dessus. Et si on a bien travaillé ce silence immense, qui traverse les siècles, qui est l'essence de la théâtralité, on comprend pourquoi Molière est un génie. C'est que, par la phrase, il nous met dans l'état, disait Jouvet, il nous entraîne à l'état. Une scène comme ça, on la fait mourir en

surjouant la convention. Si on plonge dans la diction et la respiration exactes de cette offre, les possibilités se creusent.

En somme, la liberté du possible est strictement encadrée par la nécessité de trouver l'évidence, de faire naître le sens exact à partir de la sensation organique ?

• **F. L.** Il faut se soumettre à la respiration, se contenter de dire. Il faut dire, pas jouer. Jean-Laurent Cochet m'a apporté beaucoup pour comprendre le tout début du *Misanthrope* : les trois « m… ! » d'Alceste à Philinte (« Laissez-moi, je vous prie. […] Laissez-moi là, vous dis-je […]. Moi, je veux me fâcher, et ne veux point entendre »). Une fois que tu as bien organiquement identifié la relation entre les deux amis qui se disputent, ça marche. Si tu te lances bille en tête sur « Qu'est-ce donc ? Qu'avez-vous ? », personne ne comprend. Pas besoin de produire de la colère, elle est dans le texte. C'est un travail colossal, d'aller derrière le texte : on ne doit pas jouer ce qui est écrit, mais l'état qui a été le patron de la phrase, l'état qui a donné naissance à la réplique, l'état dans lequel Molière était quand il a produit cette réplique.

Dans le *Journal des faux-monnayeurs*, Gide confie : « J'ai écrit le premier dialogue entre Olivier et Bernard et les scènes entre Passavant et Vincent, sans du tout savoir ce que je ferais de ces personnages, ni qui ils étaient. Ils se sont imposés à moi, quoi que j'en aie. » Dans une comédie aussi, ne pensez-vous pas que la structure ou le dialogue peuvent se transporter d'une pièce à une autre avant l'invention des personnages qui vont les incarner ?

• **F. L.** Oui, on pourrait dire ça par exemple à propos des *Précieuses ridicules* et des *Femmes savantes*. D'après vous, quel progrès y a-t-il entre les deux ?

Une évolution, peut-être ? À partir d'une structure fondamentale qui demeure la même : un dogme tient des êtres prisonniers, et la comédie tâche de le conjurer en mettant un peu de souplesse dans cette sclérose. Alceste est sclérotique et Philinte souple. Dans le film *Alceste à bicyclette*, avez-vous ressenti cela en échangeant les deux rôles entre votre personnage et celui que joue Lambert Wilson ?

• **F. L.** Pour moi, qui suis obsessionnel de ces deux personnages, de leur dialogue, je ne les sépare pas, ce sont les deux parties du même homme. Ou alors Philinte est un surmoi idéalisé : j'aimerais dire comme Philinte, et je ne peux m'empêcher d'être en courroux comme Alceste.

Dans le long métrage *Alceste à bicyclette* réalisé par Philippe Le Guay en 2013, Fabrice Luchini interprétait le rôle d'un acteur choisi pour jouer le misanthrope.

MYRIAM TOUZÉ/PATHÉ DISTRIBUTION

Ce qui ferait de Philinte plutôt un moraliste, tandis qu'Alceste, lui, incarne sa colère, comme un poète dramatique le fait en créant ses personnages.

• **F. L.** Oui, Philinte est dans la pensée, et la pensée, c'est la mort de l'action théâtrale. Jouvet racontait qu'au Chili, pendant la guerre, un étudiant qui ne parlait pas français était venu lui dire la passion qui l'avait saisi pour *Dom Juan* après une représentation de la pièce en français. Jouvet était sidéré, parce que le petit jeune homme ne parlait pas notre langue. Mais il lui aurait répondu : « J'ai la foi, je ne comprends rien au latin, mais j'écoute la messe avec une grande ferveur. » Jouvet en conclut que ce garçon avait touché du doigt une des plus grandes énigmes du métier : c'est qu'au théâtre il ne s'agit pas de comprendre, mais de sentir. Un acteur ne doit rien comprendre, c'est un monde où l'intelligence ne vaut rien, il le dit tout le temps, Jouvet. Et pourtant, c'était le seul à être extrêmement intelligent, parmi les comédiens du XX^e^ siècle. Il était plus

Représentation de *Tartuffe ou l'Imposteur* au Théâtre de l'Athénée le 27 janvier 1950, avec Monique Mélinand (Elmire) et Louis Jouvet (Tartuffe), également metteur en scène de la pièce.

TALLANDIER/BRIDGEMAN IMAGES

intelligent que Dullin, qu'Harry Baur, que Michel Simon. Moins génial que Raimu, que d'autres, il le savait, mais il était dramatiquement intelligent, c'est ça qui est sublime. Son intelligence allait si loin qu'il règle en deux mots le cas de Diderot, quand il écrit : Diderot a compris le paradoxe de notre métier, ça c'est sûr, mais il n'en a jamais subi la passion. En quelques mots, tout ce qu'a pu dire Diderot est fini.

Comme Philinte, Jouvet est donc « plus intelligent » ?

• **F. L.** Et pourtant, il passe son temps à prendre des notes, Jouvet, il témoigne sans arrêt de son infirmité, il explique au comédien débutant que pour être intelligent, dans ce métier, il faut abdiquer l'intelligence. Il sait qu'une réplique comprise est foutue, morte. Mais une réplique qui trouve organiquement l'état du personnage, qui n'est pas intellectuel, elle va sortir ! Dans le dialogue entre Vadius et Trissotin – on n'en a jamais fini –, parfois je fais des impros sur le « hom » de Vadius et l'interruption de Trissotin :

> Trissotin. – Si la France pouvait connaître votre prix,
>
> Vadius. – Si le siècle rendait justice aux beaux esprits,
>
> Trissotin. – En carrosse doré vous iriez par les rues.
>
> Vadius. – On verrait le public vous dresser des statues.*/(À Trissotin)* Hom ! C'est une ballade, et je veux que tout net/Vous m'en...
>
> Trissotin, *à Vadius*. – Avez-vous vu certain petit sonnet/Sur la fièvre qui tient la princesse Uranie ?

Ils se donnent la réplique, leurs répliques se complètent, mais on voit que Vadius a été amené là par l'autre, il est un peu en retrait. C'est Trissotin l'actant, l'autre le subissant. Il le sait, Vadius, et ça s'entend dans le « hom », avant sa ballade, et dans l'interruption juste avant sa lecture.

Oui, c'est une dénivellation au sein d'une symbiose parfaite, comme ces vers qui vont par deux, mais où le second dépend du premier qui le gouverne.

• **F. L.** On dirait de la musique à deux qui dérape. Ah ! si les metteurs en scène savaient faire sentir cette passation des pouvoirs ! Trissotin fait le malin, il présente Vadius, qui reste en retrait – c'est ainsi que le jouait Henri Rollan, un ancien de la Comédie-Française *(imitation d'Henri Rollan)*. Bon, c'est de la psychologie, c'est vrai, mais ça vient après l'acte, qui n'est pas psychologique. C'est pour les commentateurs, pour les universitaires, disait Jouvet, le commentaire : l'acteur doit être bête.

Mais alors où est votre statut dans ces spectacles où vous commentez les textes ? Ou plutôt non, j'ai tort, ce n'est pas du commentaire, c'est du rebond, du rebond de plaisir, un plaisir des textes, que vous raisonnez pour le faire partager.

• **F.L.** Pour ça, je ne peux pas en juger : nul n'est plus ignorant de soi que soi-même, disait Nietzche. Mais il y a peut-être une petite chose que j'ai trouvée, dans ces spectacles : c'est l'équivalence. Une manière de lier les textes à l'époque, sans être enfermé dans une connaissance supérieure et en faisant des rapprochements d'équivalences entre ces textes, qui sont très haut, et l'époque contemporaine. J'essaie d'intégrer « l'horreur de l'époque », comme a dit Emmanuel Macron, quand il est venu voir le spectacle. J'essaie d'être à l'altitude, mais je suis aussi celui qui est comme le spectateur – mon semblable, mon frère : je ne suis pas enfermé dans une connaissance, je peux comprendre. Pour communiquer ce « rebond de plaisir », comme tu as dit, il faut que je le communique avec d'autres mots, avec les miens. Bien sûr, il y a des auteurs sur lesquels on ne peut pas improviser. Comme Valéry : je commence mon spectacle avec lui, Valéry, j'ai une admiration sans borne pour lui, je l'aime, il est dans tous mes spectacles, il a trouvé des choses extraordinaires. Mais Valéry, c'est sec, tout est dit, ça branle trop bien là-haut, c'est définitif. Avec les autres, comme Molière ou Céline, improviser, on peut : « On ne se parlait pas beaucoup, on n'avait plus grand-chose à se dire. D'abord, à quoi ça sert les mots quand on est fixé ? À s'engueuler et puis c'est tout. Il ne passe pas beaucoup d'autobus le dimanche » *(Voyage au bout de la nuit)*. Au lieu de décrire la déprime, il se contente de ça : « Il ne passe pas beaucoup d'autobus le dimanche. »

« Il faut trouver la force musculaire qui a été capable de lancer la flèche, l'état d'esprit dans lequel le personnage a pu donner naissance à ce qui est dit »

Là-dessus, un soir, pendant une demi-heure, j'ai improvisé sur l'éternité des dimanches.

Diriez-vous de Molière qu'il laisse également au comédien une telle liberté d'improvisation dans l'interprétation ?

• **F.L.** Oh non, aucune liberté. Enfin, il y a toutes les libertés possibles, du moment que tu ne veux pas t'assouvir. Comme disait Flaubert : « Ne pas s'écrire, surtout. » L'acteur, c'est pareil : ne pas se jouer. L'erreur, ce serait de penser qu'il n'y a pas de chef. Molière est le chef des silences et des rythmes. Un comédien doit s'inscrire dans cette soumission. Jouvet raconte ce rêve : les fantômes des personnages de Molière, un soir, entrent à l'Odéon où on va les jouer ; ils montent dans les loges des comédiens, l'âme d'Alceste crie qu'elle est là, mais le comédien n'entend pas, il descend sur scène, fait des effets de talon et de voix, les personnages sont horrifiés, terrorisés, ils souffrent d'être trahis. Alors, la représentation finie, les fantômes d'Alceste et de Philinte reviennent jouer la pièce sur la scène déserte. Si je veux ajouter mes fantaisies, je trahis. Je suis libre seulement si j'intègre totalement la contrainte, au point d'en être débarrassé. Alors, si tu sens et si tu défends organiquement, par exemple, un silence immense dans la pause du dialogue entre Vadius et Trissotin (« C'est que j'en suis l'auteur. – Vous ? – Moi. »), tu peux le faire, à condition qu'elle ne soit pas intellectuelle, mais organique. Si c'est intellectuel, le spectateur s'ennuie, il s'en va, ce n'est plus de l'électricité érotique, il n'y a plus que de l'électricité. Mais, même si c'est organique, deux secondes de trop, et tout le monde s'en irait – ça, c'est à nous de le sentir, c'est l'expérience. On a un métier étrange. C'est une intelligence qui ne passe pas par la tête : c'est le sentiment de la salle, si difficile à évaluer. Car, c'est un autre paradoxe, nous sommes mauvais juges de nous-mêmes. On croit parfois qu'ils dorment, et le spectacle leur plaît. Ou l'inverse. Au fond, on ne fait que tâtonner dans ce métier-là.

Une carrière avec Molière

Dans un ouvrage initialement paru en 2017 et opportunément réédité, le grand comédien de théâtre éclaire la relation de longue date qui le lie au dramaturge.

La dernière fois que Michel Bouquet est monté sur scène dans une pièce de Molière, ce fut au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, à la rentrée de 2017, dans le rôle d'Orgon. Michel Fau, qui signait la mise en scène, jouait Tartuffe. Spectacle d'un baroque exubérant. Ce fut le moment, aussi, où parut son livre de souvenirs, *Michel Bouquet raconte Molière,* aujourd'hui réédité, avec une préface de Fabrice Luchini. Bouquet y dit sa fidélité à Molière, mais aussi la curiosité qui l'a toujours habité… et son inquiétude : « Au moment où j'achève cet ouvrage, je m'apprête à remonter sur scène – à 92 ans… – en septembre 2017 pour interpréter pour la première fois de ma vie le rôle d'Orgon dans *Le Tartuffe*. Malgré les difficultés probables – c'est dur et risqué d'envisager trois représentations quotidiennes, à mon âge – je suis toujours si heureux de jouer Molière. J'en ai besoin. Je ne suis pas infatigable, je suis très fatigué, mais je ne peux pas m'en empêcher. […] Il y a beaucoup de rôles que je voudrais jouer encore. Je n'arrêterai jamais le théâtre. »

ORGON, « COUPABLE DE CE QUI LUI ARRIVE »

Si le théâtre est la vie même de Michel Bouquet, Molière est l'auteur qui l'a accompagné tout au long de sa carrière. Son premier rôle, à 19 ans, à la fin de l'Occupation, fut celui de Damis dans *Le Tartuffe*. Un rôle difficile à assumer en raison de sa violence sourde. « Il manifeste un esprit offensif, une force instinctive due à son âge. […] Il est en contradiction totale avec lui-même. Molière a vu juste. » Quant au personnage de Tartuffe, Bouquet ne l'a joué qu'une fois, à la télévision, en 1971, face à Delphine Seyrig dans le rôle d'Elmire[1]. Un Tartuffe presque monstrueux, dont la seule faiblesse réside dans ses sentiments pour Elmire. « J'ai ressenti Tartuffe comme un personnage plutôt entier, pas si intéressant au fond. Il est théâtralement difficile à jouer parce qu'il doit émaner de lui une forme de médiocrité. Tartuffe est élémentaire, lisible. C'est un vrai gangster, il a la simplicité que lui prête Gérard Depardieu, qui l'a très bien joué au cinéma. »

Orgon, en revanche, est une figure bien plus complexe. C'est le rôle que Molière a écrit pour lui-même. « Orgon a une importance énorme car il est coupable de ce qui arrive. Il est le personnage clé de l'histoire, tout en surprise, par sa bêtise, pour ainsi dire sacrée. » En est-il entièrement responsable ?

> « Je suis toujours si heureux de jouer Molière. J'en ai besoin. Je ne suis pas infatigable, je suis très fatigué, mais je ne peux pas m'en empêcher »

« Menons-nous notre vie comme nous le voulons ? Non, c'est la vie qui nous mène et nous faisons comme nous pouvons. Cet aspect de Molière est souvent mis de côté, on ne voit que l'efficacité de son comique. Il faut toujours se méfier du comique. » Quant à une éventuelle homosexualité refoulée d'Orgon, Bouquet n'y croit pas. Ce qui le frappe davantage, c'est « une résonance contemporaine » du *Tartuffe,* « alors que le fanatisme revient à grands pas dans notre monde ». « Il y a beaucoup d'Orgon aujourd'hui. Comme chez lui, leur défaut est un désir d'aveuglement, un besoin d'autorité, un rêve d'obéissance. […] Aujourd'hui, on trouve beaucoup plus de gens d'accord avec Tartuffe que de gens prêts à le condamner. » Quant à Louis XIV, après avoir ri d'Orgon et défendu la pièce, n'est-il pas lui-même devenu « orgonesque » sous l'influence de Mme de Maintenon ?

L'INSECTE HARPAGON

Comme Jacques Copeau, Charles Dullin et Louis Jouvet, Michel Bouquet n'a cessé de revenir à Molière. Après les créations, sous la direction d'André Barsacq, de *Roméo et Jeannette,* du *Rendez-vous de Senlis* et de *L'Invitation au château* d'Anouilh au Théâtre de l'Atelier, après celles, sous la direction de Paul Œttly, de *Caligula* et des *Justes* de Camus au Théâtre Hébertot, Michel Bouquet a joué le rôle de Pierrot dans *Dom Juan,* mis en scène par Jean Vilar au Festival d'Avignon, en 1953. « J'ai eu du mal à jouer ce paysan qui ne

comprend rien. » Parallèlement, il jouait le rôle de Léandre dans *Le Médecin malgré lui,* mis en scène par Jean-Pierre Darras.

Ce n'était pas la première fois que Michel Bouquet était présent à Avignon. Il était de l'aventure de Jean Vilar dès le début, et celui-ci lui a confié de nombreux rôles au TNP. « Vilar était un grand metteur en page, d'une parfaite modestie, et en même temps d'un grand orgueil », raconte Michel Bouquet. Or, ce que l'acteur apprécie chez Vilar, c'est qu'il se met au service du texte. « Nous vivons dans une époque où le metteur en scène se veut prépondérant par rapport à l'œuvre. Je ne le tolère pas. » Bouquet ne tolère pas non plus que le metteur en scène lui dicte son personnage. « Le rôle du metteur en scène est capital, mais il ne me regarde pas, ou presque pas. J'entre dans son travail, mais je ne lui permets pas qu'il se mêle du mien. » Il tient à se forger sa propre conception d'un personnage, parfois pendant des années. Quitte à entrer dans une pièce par le biais d'un second rôle, comme dans le cas de *L'Avare*. Michel Bouquet y incarne pour la première fois en 1956, puis en 1962, Maître Jacques, toujours au TNP et au Festival d'Avignon. Mais ce n'est que vingt-cinq ans plus tard, en 1987, qu'il joue Harpagon au Théâtre de l'Atelier, dans une mise en scène de Pierre Franck. Il l'a repris bien des fois, notamment dans la mise en scène de Georges Werler, qui faisait porter à Harpagon « un costume d'insecte, à la fois grotesque et inquiétant ». Et d'avouer : « Ce rôle a encore des secrets pour moi. »

Michel Bouquet est sensible à la manière dont une pièce résonne avec son époque, et comment les époques changent et les pièces avec elles. « La pièce n'est plus la même qu'il y a trente ans parce que le monde a changé. […] L'argent tient un tel rôle à notre époque qui le glorifie et accepte tout en son nom que la préoccupation d'Harpagon est devenue celle des spectateurs. » Son Harpagon est un obsédé tragique, un monstre que la vie transforme en victime, et c'est alors qu'il devient humain. L'argent lui tient lieu de religion.

Michel Bouquet interprète *Le Malade imaginaire* au Théâtre de la Porte-Saint-Martin (mise en scène de Georges Werler, septembre 2008).

STEPHANE DE SAKUTIN/AFP

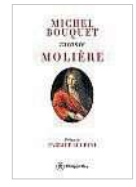
UNE MÉDITATION SUR LA MORT

Racontant la vie de Molière, Michel Bouquet nous raconte en parallèle sa propre carrière. Celle d'une entrée progressive dans Molière, qui lui a donné ses plus grands rôles. C'est en 1987 qu'il s'empare, outre du rôle d'Harpagon, de celui du malade imaginaire, dans une mise en scène de Pierre Boutron, au Théâtre de l'Atelier. « Quand je l'ai joué pour la première fois, j'étais un peu trop jeune. Le vieillissement est un travers que la personne vit avec souffrance, mais qui apparaît comique aux autres. Un comédien trop tendre n'incarne pas vraiment Argan. » Car ce qui est en apparence une bouffonnerie à la Buster Keaton ou à la Marx Brothers est en réalité une méditation sur la mort en chacun de nous. Tout malade n'est-il pas imaginaire puisque la mort est imaginaire ? Et, en même temps, Argan est la personnification monstrueuse de l'égoïsme humain. « Le rôle du malade imaginaire est grave, mais pas seulement. Il est même souhaitable qu'il soit le plus rigolo, le plus fou, le plus insensé possible. J'aime le jouer, car j'aime entrer dans ses contradictions. »

Contradictions. C'est un mot qui revient souvent dans les pages que Michel Bouquet a consacrées à sa carrière à travers Molière. Mais n'est-ce pas l'essence même de la vie ? Ces contradictions que ne cessent de vouloir démêler tous les grands auteurs et tous les grands interprètes. Michel Bouquet fait partie d'eux[2].

Robert Kopp

1. Disponible dans les archives de l'INA : https://madelen.ina.fr/programme/le-tartuffe
2. *Le Malade imaginaire* du Théâtre de la Porte-Saint-Martin a été enregistré (2009). On trouvera aussi un coffret de plusieurs CD, « Molière, Shakespeare, Corneille, Beckett, Pinter… », retraçant les leçons de Michel Bouquet au Conservatoire, en 1986 et 1987 (Frémeaux & associés).



MICHEL BOUQUET RACONTE MOLIÈRE
192 P., PHILIPPE REY, 16 €

« Molière a mal saisi le misanthrope »

Début 1758, Rousseau réplique à d'Alembert, qui déplore l'interdiction du théâtre à Genève. Il en profite pour attaquer la comédie et défendre l'Alceste du *Misanthrope* contre Molière. Se reconnaîtrait-il en lui ?

Rousseau n'est pas à un paradoxe près. Grand amateur et grand connaisseur de théâtre, auteur à succès d'un petit opéra, *Le Devin du village*, et d'une comédie en prose, *Narcisse ou l'Amant de lui-même*, l'un et l'autre joués à la fin de l'année 1752 devant la cour réunie à Fontainebleau et repris en ville, il ne s'est pas moins violemment opposé à d'Alembert quelques années plus tard, lorsque celui-ci, dans son article « Genève », paru dans le tome VII de l'*Encyclopédie*, avait regretté que les spectacles fussent interdits dans la cité de Calvin et avait plaidé pour l'ouverture d'un théâtre. Ce que demandait d'ailleurs également l'élite éclairée de la ville, le parti des « perruques », celui du patriciat au pouvoir, soutenu par Voltaire (le grand adversaire de Rousseau), cela au grand dam du parti des « tignasses », celui des classes moyennes, des artisans et des pasteurs, auquel appartenaient l'horloger Jacques-François Deluc et le pasteur Paul-Claude Moultou, amis de Rousseau, attachés aux traditions et méfiants à l'égard des nouveautés venant de l'étranger.

Pour d'Alembert, l'homme du monde, codirecteur avec Diderot de l'*Encyclopédie*, le théâtre était l'expression de la civilisation des Lumières, à la fois lieu de socialisation et tribune pour les idées nouvelles. « Les représentations théâtrales, avait-il écrit, formeraient le goût des citoyens, et leur donneraient une finesse de tact, une délicatesse de sentiment qu'il est très difficile d'acquérir sans ce secours. » Quant aux mauvaises mœurs dont sont parfois accusés les gens de théâtre, il suffirait de les corriger par des lois appropriées. En ouvrant un théâtre, Genève réunirait « à la sagesse de Lacédémone la politesse d'Athènes ». Les comédiens sont « nécessaires au progrès et au soutien des arts » ; il faut donc en finir avec les préjugés barbares à leur égard.

LOIN DU SPECTACLE DES VICES DE LA VILLE

Comment d'Alembert ose-t-il se mêler des affaires genevoises et troubler la paix de ce lieu non encore corrompu par la civilisation moderne ? La réaction de Rousseau est immédiate et violente. Dans une lettre ouverte, signée du seul titre qui compte à ses yeux, celui de « citoyen de Genève », il tient à montrer jusqu'à quel point « M. d'Alembert, de l'Académie française, de l'Académie royale des sciences de Paris, de celle de Prusse, de la Société royale de Londres, de l'Académie royale des belles-lettres de Suède, et de l'Institut de Bologne », est dans l'erreur. Si Rousseau proteste, c'est avant tout par devoir envers sa patrie, d'autant que le silence de celui qui avait donné à l'*Encyclopédie* près de quatre cents articles sur la musique, sans parler de celui consacré à l'« Économie politique », pourrait être mal interprété.

Entre février et le début de mars 1758, Rousseau, installé depuis peu à l'Ermitage, rédige donc sa *Lettre à d'Alembert*, que publie son éditeur Rey, à Amsterdam, en juillet de la même année. Le pamphlet a du succès : une troisième édition paraît dès 1762. Un texte complexe, auquel Rousseau tient, puisqu'il ne cesse de le retravailler[1].

Rousseau avait découvert l'Ermitage au cours d'une promenade avec Mme d'Épinay, en juin 1754. Bien qu'ayant demandé à réintégrer l'Église genevoise et à recouvrer son ancienne citoyenneté, il renonce à se fixer dans sa ville natale, retourne à Paris et s'occupe de la publication de son deuxième *Discours* (ce « livre contre le genre humain », comme lui écrira Voltaire, le 30 août 1755). Après un nouveau séjour chez Mme d'Épinay, il accepte son invitation et s'installe avec sa compagne Thérèse et la mère de celle-ci,

> La tragédie « nous présente des êtres si gigantesques, si boursoufflés, si chimériques, que l'exemple de leurs vices n'est guère plus contagieux que celui de leurs vertus n'est utile »

Mme Le Vasseur, à l'Ermitage. Un tournant et une rupture avec sa vie antérieure. « Ce fut le 9 avril 1756, écrit-il dans le livre IX des *Confessions*, que je quittai la ville pour n'y plus habiter ; car je ne compte pas pour habitation quelques courts séjours que j'ai faits depuis, tant à Paris qu'à Londres et dans d'autres villes, mais toujours de passage, ou toujours malgré moi[2]. » Les matins seront consacrés à son métier de copiste de musique, les après-midi à la méditation et à l'écriture. Il a enfin l'impression de devenir lui-même. « Jusques là j'avais été bon ; dès lors je devins vertueux, ou du moins enivré de la vertu. […] Ce changement commença sitôt que j'eus quitté Paris, et que le spectacle des vices de cette grande ville cessa de nourrir l'indignation qu'il m'avait inspirée. Quand je ne vis plus les hommes, je cessai de les mépriser : quand je ne vis plus les méchants, je cessai de les haïr. »

Retraite qui suscite bien des commentaires, et que viennent troubler les nouvelles et les rumeurs qui lui parviennent de Paris. Ainsi, on lui rapporte cette réplique d'un des personnages du *Fils naturel* de Diderot, qui semble le viser : « L'homme de bien est dans la société, et il n'y a que le méchant qui soit seul. » Sans parler des visites qui perturbent sa tranquillité, comme celle de Mme d'Houdetot, dont il s'éprend violemment, ce qui complique sa situation familiale mais aussi ses relations avec son hôtesse. D'où brouilles à répétition et réconciliations, auxquelles sont mêlés Mme d'Épinay, Grimm, Diderot, Mme d'Houdetot, Saint-Lambert, qui, à Paris, fréquentent plus ou moins les mêmes salons.

C'est donc dans une retraite quelque peu perturbée que Rousseau reçoit le septième tome de l'*Encyclopédie*. « Dans la dernière visite que Diderot m'avait faite à l'Ermitage, il m'avait parlé de l'article "Genève" que d'Alembert avait mis dans l'*Encyclopédie* ; il m'avait appris que cet article, concerté avec des Genevois du haut étage, avait pour but l'établissement de la comédie à Genève […] et que cet établissement ne tarderait pas d'avoir lieu. » Une fois encore, il craint un complot. Il interrompt aussitôt son travail sur *La Nouvelle Héloïse* pour remplir son « devoir » envers sa « patrie ». Impossible que sa lettre ne traduise pas aussi sa situation personnelle : « Sans m'en apercevoir j'y décrivis ma situation actuelle ; j'y peignis Grimm, Mme d'Épinay, Mme d'Houdetot, Saint-Lambert, moi-même. En l'écrivant, que je versai de délicieuses larmes ! […] À tout cela se mêlait un certain attendrissement sur moi-même, qui me sentais mourant, et qui croyait faire au public ses derniers adieux. » Sans doute Rousseau dramatise-t-il la rupture que signifie ce texte – rupture avec le camp des philosophes, rupture de ses amours –, mais comment se soustraire à la parole de quelqu'un qui a l'air de dicter ses ultimes pensées ? Comment échapper à cette manie de tout ramener à soi, de se projeter à tout prix dans tel ou tel personnage – dans Alceste, en l'occurrence, dont Molière a selon Rousseau le grand tort de se moquer ?

Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783), homme de lettres et mathématicien, codirecteur avec Diderot de l'*Encyclopédie*, regrettait que les spectacles fussent interdits à Genève.

PUISQUE « L'HOMME EST NÉ BON »

Se sentant attaqué, Rousseau se défend en prétendant défendre sa ville de Genève. Et, pour ce faire, il use de tous les artifices de la rhétorique, jusqu'aux limites de la mauvaise foi. Émaillé de « nombreuses digressions », le texte exige du lecteur une participation active. Il est composé de quatre parties, précédées d'un préambule où Rousseau, habile avocat, dit toute l'admiration que lui inspirent d'Alembert et son œuvre, mais avoue que c'est un devoir de sincérité qui l'oblige à le contredire. Il passe rapidement sur le premier point, consacré à la situation des pasteurs de Genève, que d'Alembert a tort d'accuser de socinianisme. Reproche qui n'en est guère un, aux yeux du philosophe, puisque cette doctrine s'efforce de ne rien présenter aux fidèles qui heurte la raison, de ne s'attarder ni aux mystères, ni à la divinité de Jésus-Christ, ni à l'enfer, ni aux peines éternelles. Rousseau passe ensuite au théâtre et à ses effets sur le public, avant d'examiner le théâtre comme institution sociale. La quatrième partie étant consacrée aux mœurs prétendument rustiques de Genève.

Chaque spectacle est fait pour un certain public et doit être jugé d'après

CC0 PARIS MUSÉES/MUSÉE CARNAVALET

l'effet produit sur celui-ci. « Ainsi les pièces de Ménandre faites pour le théâtre d'Athènes, étaient déplacées à Rome. » S'il veut avoir du succès, l'auteur doit suivre le goût général, sinon il « composerait bientôt pour lui seul ». C'est ce qui a failli arriver à Molière, dont *Le Misanthrope* « tomba dans sa naissance » parce qu'il est arrivé « trop tôt » et que le public « n'était pas mûr encore ». Ce qui est inexact, la pièce a connu trente-quatre représentations d'affilée, nous apprend La Grange, ce qui correspond à un succès plus qu'honorable. Mais il y a plus grave. Loin de « purger les passions » par la fameuse catharsis dont parle Aristote et à laquelle Rousseau ne croit pas, le théâtre ne fait que renforcer les sentiments du public. D'ailleurs, pourquoi purger les passions, puisque « l'homme est né bon », comme cela a été montré dans le second *Discours* ? C'est d'ailleurs là que le bât blesse. « Qu'apprend-on dans *Phèdre* et dans *Œdipe,* sinon que l'homme n'est pas libre, et que le Ciel le punit des crimes qu'il lui a fait commettre ? »

Aussi longtemps qu'il s'agit de tragédies, le mal n'est pas trop grave, car la tragédie « nous présente des êtres si gigantesques, si boursoufflés, si chimériques, que l'exemple de leurs vices n'est guère plus contagieux que celui de leurs vertus n'est utile ». La comédie, en revanche, « dont les mœurs ont avec les nôtres un rapport plus immédiat, et dont les personnages ressemblent mieux à des hommes », est franchement pernicieuse. Le plaisir du comique étant fondé sur le vice du cœur humain, plus elle est agréable et parfaite, plus « son effet est funeste aux mœurs ». Voyez Molière, « le plus parfait des auteurs comiques ». Ses pièces, où « les sots sont les victimes des méchants », sont « une école de vices et de mauvaises mœurs ». Et tout particulièrement *Le Misanthrope,* son « chef-d'œuvre ».

Après s'être moqué de l'excès de vanité du bourgeois gentilhomme et de l'irrépressible envie de parvenir de George Dandin, après avoir dénoncé la fausse dévotion dans *Le Tartuffe* et l'hypocrisie dans *Dom Juan,* Molière s'attaque à un autre ridicule, mais qui n'en est pas un : l'excès de vertu. D'après Rousseau, il a tort de faire rire au détriment d'Alceste, un « homme de bien qui déteste les mœurs de son siècle et la méchanceté de ses contemporains ». Il est même « inexcusable » d'avoir fait de cet « homme droit, sincère, estimable », un personnage ridicule. Victime de son honnêteté et de sa sincérité, Alceste mérite notre respect, voire notre compassion. Il n'est d'ailleurs pas un véritable misanthrope, au sens premier du mot, quelqu'un qui haïrait les hommes, il les aime, au contraire, car ils sont bons, au fond d'eux-mêmes, et s'ils sont mauvais, c'est que la société les a rendus tels. Molière n'a-t-il pas d'ailleurs « mis dans la bouche d'Alceste un si grand nombre de ses propres maximes » qu'on a cru qu'il a voulu se peindre lui-même ? N'a-t-il pas exprimé à travers son personnage sa propre souffrance ? Et Alceste n'est-il pas le frère de Rousseau, lui aussi ami des hommes et ennemi des méchants ? Rousseau n'hésite pas à dire qu'il s'identifie à lui.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), auteur en 1758 d'une *Lettre à d'Alembert*, où il fustige la comédie, « école de vices et de mauvaises mœurs ».

CC0 PARIS MUSÉES/MUSÉE CARNAVALET

RIRE AUX DÉPENS D'ALCESTE OU DE PHILINTE ?

« Molière a mal saisi le misanthrope. » Pour le prouver, Rousseau entreprend de récrire la pièce. Le personnage dont il faut faire rire, ce n'est pas Alceste, mais Philinte, prétendument le sage de la pièce, mais en réalité « un de ces honnêtes gens du grand monde, dont les maximes ressemblent beaucoup à celles des fripons ». Aussi Rousseau propose-t-il de permuter les deux rôles : « Je veux dire qu'il fallait que le misanthrope fût toujours furieux contre les vices publics, et toujours tranquille sur les méchancetés personnelles dont il était la victime. » Alors que Philinte, au contraire, « devait voir les désordres de la société avec un flegme stoïque, et se mettre en fureur au moindre mal qui s'adressait directement à lui ». Les deux caractères auraient été plus vrais et les spectateurs auraient ri

Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux **(gravure d'après Horace Vernet, XIXe s.).**

aux dépens de Philinte, de l'homme du monde, alors que Molière a fait rire aux dépens de celui qui a toutes les raisons de refuser le monde.

Rousseau n'hésite pas à entrer dans le détail de certaines répliques, comme celle d'Alceste jugeant – en tergiversant – le sonnet d'Oronte. « La force du caractère voulait qu'il lui dît brusquement : "Votre sonnet ne vaut rien, jetez-le au feu." Mais cela aurait ôté le comique qui naît de l'embarras du misanthrope, et de ses "je ne dis pas cela" répétés, qui pourtant ne sont au fond que des mensonges. Si Philinte, à son exemple, lui eût dit en cet endroit : "Et que dis-tu donc, traître ?" qu'avait-il à répliquer ? En vérité, ce n'est pas la peine de rester misanthrope pour ne l'être qu'à demi ; car, si l'on se permet le premier ménagement et la première altération de la vérité, où sera la raison suffisante pour s'arrêter jusqu'à ce qu'on devienne aussi faux qu'un homme de cour ? » Ce que Rousseau ne comprend pas, c'est que Molière est justement un homme de cour et que, pour l'homme de cour, les valeurs sociales priment sur les valeurs individuelles ! Ce qu'explique Donneau de Visé dans sa « Lettre » qui sert de préface à la pièce dès sa première édition, en 1666, et qui traduit à n'en pas douter les intentions de l'auteur.

À en croire Visé, Molière « n'a point voulu faire une comédie pleine d'incidents, mais une pièce seulement où il pût parler contre les mœurs du siècle » et que, pour cette raison, il a choisi un misanthrope, personne ne pouvant « mieux parler contre les hommes que leur ennemi ». Rôle payant sur une scène de théâtre, « les chagrins, les dépits, les bizarreries, et les emportements d'un misanthrope étant des choses qui font un grand jeu ». Par contraste, Philinte, « un homme sage et prudent, fait voir, dans son jour, le caractère de ce ridicule ». Mais le coup de génie de Molière est de donner au misanthrope comme maîtresse « une jeune veuve, coquette, et tout à fait médisante ». « Le misanthrope, seul, n'aurait pas pu parler contre tous les hommes ; mais en trouvant le moyen de le faire aider d'une médisante, c'est avoir trouvé, en même temps, celui de mettre, dans une seule pièce, la dernière main au portrait du siècle[3]. » Un portrait du monde mettant au jour certaines de ses contradictions et de ses ridicules, destiné en priorité au public des honnêtes gens. Le personnage du *Misanthrope* est un révélateur des usages du monde, il n'est pas étudié en tant que caractère. Ce sont les mœurs de la société galante qui sont visées, plus exactement le dévoiement de certaines de ses valeurs. Sont ainsi sanctionnés par le rire – un rire de connivence – à la fois l'excès de sincérité et l'excès de flatterie, l'excès de médisance et l'excès de complaisance.

En refusant de voir en Philinte le personnage qui porte les valeurs de la civilisation galante et en le considérant comme un « fripon », Rousseau tourne le dos à la conception classique de la nature humaine, qui considère que les vices – faisant partie de cette nature humaine – peuvent être tempérés par une morale de la civilité. Il met au contraire en avant l'exception individuelle et la place au-dessus des valeurs universelles[4].

Alors, tragédie de la sincérité (avec Rousseau) ou comédie de l'insincérité (selon les intentions probables de Molière) ? Les deux lectures coexistent. Citons en faveur de la seconde l'exemple de Mauriac : « Alceste ne s'en prend qu'aux usages les plus anodins, à ces mensonges dont personne n'est dupe mais qui sont nécessaire à la vie de société, […] il ne se compare que pour se trouver meilleur. » Il n'empêche que la lecture de Rousseau fait aujourd'hui corps avec *Le Misanthrope,* comme font corps avec les œuvres les commentaires successifs déposés sur eux et transformés en une patine impossible de retirer. Plutôt que vouloir retrouver un texte devenu inaccessible, mieux vaut se l'approprier, l'incorporer tel qu'il se présente à nous.

Robert Kopp

1. De nombreuses études lui ont été consacrées, voir par exemple le volume collectif publié sous la direction de Blaise Bachofen et Bruno Bernardi, *Rousseau, politique et esthétique. Sur la Lettre à d'Alembert,* ENS Éditions, 2010, ainsi que Nathalie Ferrand, « Jean-Jacques Rousseau : le dernier état de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) », *Genesis, manuscrits, recherche, invention,* n° 34, 2012.
2. *Confessions,* dans *Œuvres complètes,* édition dirigée par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, « Bibliothèque de La Pléiade », t. I, 1959.
3. Donneau de Visé, « Lettre écrite sur la comédie du *Misanthrope* », dans Molière, *Œuvres complètes,* édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui *et al.,* « Bibliothèque de La Pléiade », t. I., 2010.
4. Voir le livre indispensable de Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle,* Gallimard, 1948, maintes fois réimprimé et disponible en Folio.

BIANCHETTI/LEEMAGE

Louis Jouvet, l'inconditionnel

Les dernières années de sa vie, le grand metteur en scène du XXe siècle concentra exclusivement son œuvre sur celui qu'il considérait comme le Patron majuscule, donnant à certaines pièces une ampleur encore inexplorée.

Il eut beau mettre en scène et jouer les plus grands auteurs du répertoire (Racine, Ibsen, Courteline, Dostoïevski, Shakespeare…), créer, avec la même réussite, les pièces de ses amis dramaturges (Jules Romains, Jean Giraudoux), dans sa vie d'homme de théâtre, Louis Jouvet, acteur protéiforme et metteur en scène éclectique, n'eut qu'une passion : Molière. Cette passion avouée le tarauda toute sa vie, mais il attendit d'avoir la soixantaine pour s'y consumer, se promettant de ne plus monter sur scène – à de rares exceptions près – que pour se produire dans des pièces de celui qu'il avait surnommé « le Patron ». Qui le pousse à prendre cette décision ? Lui-même sans doute, dans sa solitude d'acteur d'autant plus durement ressentie que son ami Jean Giraudoux est mort et qu'il n'a plus ses pièces à créer.

« SALUT ET DAMNATION »

En 1947, neuf ans après avoir été l'interprète triomphal de l'Arnolphe de *L'École des femmes* mis en scène par lui-même, il ose enfin s'emparer de *Dom Juan,* autour duquel il « tourne » depuis tant d'années. La pièce n'est plus jouée depuis longtemps, mais lui l'a lue et relue. Et, à force de l'interroger, il a compris que le personnage qui lui donne son titre n'est pas le séducteur que l'on a toujours prétendu qu'il était, mais un « maudit », et que c'est de « salut et damnation » qu'il est question, et pas de libertinage. À rebours de la tradition, il décide donc de camper un dom Juan aux allures de seigneur espagnol, mais tragique et tourmenté, et de le jouer dans des décors baroquisants et macabres, signés Christian Bérard. Le succès est faramineux. Au Théâtre de l'Athénée, qu'il dirige pour la deuxième année, il en donne… deux cents représentations – soit plus que n'en a connu l'œuvre depuis sa création ! Suivront, en 1949, *Le Tartuffe,* où son interprétation, plus inquiétante que comique du rôle-titre, déconcerte, à son grand désarroi (justice lui sera rendue plus tard), puis, la même année, *Les Fourberies de Scapin,* où il propose un Géronte mémorable. En 1950, il reprend pour la troisième fois son rôle d'Arnolphe dans *L'École des femmes*. C'est dans ce personnage fétiche qu'il fait son ultime apparition sur scène, le 3 avril 1951, quatre mois avant sa mort : l'acteur-metteur en scène n'a pas le loisir de se mesurer à d'autres chefs-d'œuvre de son auteur de prédilection. Le 14 août, une rupture d'anévrisme le surprend en pleine répétition. On le monte dans son bureau. Il meurt deux jours après, comme son maître, au milieu de sa troupe et dans l'exercice de son métier.

Jouvet/Molière : à trois siècles d'intervalle, plus d'un trait a rapproché les deux hommes. Est-ce par mimétisme du premier envers son glorieux aîné ? En tout cas, ils auront vécu tous les deux un amour exclusif pour le théâtre, jusqu'à partager la connaissance approfondie de tous ses métiers. Tous deux ont connu, avant l'accès aux premiers rôles qui vont rendre justice à leur démesure, ce même piétinement de plusieurs années. Fraternité ? Gémellité ? Plus que cela. Dans tous ses témoignages – oraux ou écrits – Jouvet n'a cessé de chercher à expliquer pourquoi il vénérait Molière. Lui le janséniste, le « patron » (sans majuscule, dans son cas) qui parfois rudoyait son entourage, avait été, très jeune, chambardé par la bienveillance de son aîné : « Que ce soit dans *Les Précieuses ridicules* ou *Le Médecin malgré lui,* que ce soit dans les farces ou les intermèdes composés à la hâte, […] dans le plaisir de plaire, ce qu'il y a d'essentiel dans les œuvres de Molière, c'est leur aimable générosité, c'est la tendresse qui les imprègne. Il n'a ni perfidie ni haine. On ne trouverait pas un mot qui ait un son de cruauté », écrivit-il un jour.

Pour Jouvet, Molière fut plus qu'un inépuisable auteur dramatique : il fut un modèle et un maître à penser. L'apothicaire devenu un des princes de la scène essaiera toute sa vie de calquer celui qui, jusqu'au bout, ne cessa pour lui d'être le Patron.

Dominique Poncet

20 février 1951 : Louis Jouvet, après avoir interprété Arnolphe.

CAPTURE D'ÉCRAN YOUTUBE

ENTRETIEN

ANDRÉ VERSAILLE

« ARMANDE MÉRITAIT QUE L'ON S'INTÉRESSE À ELLE »

L'éditeur et écrivain, spécialiste du dramaturge, a imaginé dans un livre le journal intime d'Armande Béjart. Il évoque ici les amours entre la comédienne et Molière, qui n'ont cessé de susciter calomnies et légendes.

André Versaille, éditeur de Molière chez Bouquins (à paraître).

Vous imaginez le journal intime qu'Armande Béjart adresse à Molière. Qu'est-ce qui a suscité votre intérêt ?

• **André Versaille.** Je me suis mis à travailler sur l'œuvre de Molière voilà plus de quinze ans. Naturellement, je me suis intéressé à sa vie et à celle d'Armande Béjart, qui deviendra une actrice célèbre. J'ai estimé qu'elle méritait que l'on s'intéresse à elle pour elle-même. Malgré ses succès sur scène et auprès des hommes, elle me semblait avoir gardé un sentiment d'illégitimité, qui s'explique, selon moi, par son enfance. Au moment où Molière accumule les succès, Armande, âgée de 18 ans, devient sa maîtresse et, un an et demi plus tard, sa femme. Déçue par un mari plus âgé qu'elle de vingt ans et sans cesse occupé à composer des pièces, elle se sentira de plus en plus attirée par les jeunes nobles devant lesquels la troupe se produit et finira par lui être infidèle. J'ai voulu tenter de saisir son évolution par le biais d'un journal apocryphe dans lequel elle s'interroge sur sa vie et sur la rouille qui entama sa relation avec le dramaturge. Et parce qu'à la confession se mêle une manière de règlement de comptes, elle nous fait découvrir un Molière observé dans ses ambiguïtés depuis les coulisses et l'alcôve.

Comment Madeleine Béjart et sa fille Armande ont-elles changé la vie de Molière et nourri son œuvre ?

• **A. V.** La liaison avec Madeleine fut la grande chance de Molière. À cet amant de quatre ans son cadet, qui adorait la scène mais n'en avait aucune expérience, Madeleine, actrice reconnue, offrira l'opportunité de devenir comédien. Femme généreuse et femme de tête, elle assurera l'intendance de la compagnie, permettant à Molière de se consacrer à la direction de la troupe et à son œuvre. À côté de cette mère, Armande devra, pour se faire une place dans la troupe, lutter contre des comédiennes chevronnées qui la considèrent comme une intrigante. Les relations entre la mère et la fille ont été ondoyantes. Enfant, Armande voulait lui ressembler en tout : chanter comme elle, danser comme elle, jouer comme elle. Aimer comme elle ? On se pose bien des questions sur son mariage, et sur le rôle que Madeleine y aurait joué. Si elle n'était plus la maîtresse de Molière, elle restait sa conseillère. Ce mariage fut peut-être une manière de garder son ancien amant auprès d'elle et de conserver un ascendant sur lui.

Molière s'inspirait parfois de ses comédiens pour écrire ses pièces. Quels personnages doivent leur postérité à Armande Béjart ?

• **A. V.** Lorsque Armande découvre *Le Misanthrope*, elle voit que Molière s'est inspiré d'elle pour façonner le personnage de Célimène. Les répétitions seront éprouvantes : Molière ne lui demandait pas de jouer, mais de dévoiler ce qui, chez ce personnage, venait d'elle. Ainsi, à chaque représentation, elle devra réciter devant le public des phrases qu'elle avait prononcées dans l'intimité à son mari. Ce rôle, sans doute le plus difficile de sa carrière, reste en même temps le plus éclatant.

Propos recueillis par Camille-Élise Chuquet

ARMANDE OU LE CHAGRIN DE MOLIÈRE
ANDRÉ VERSAILLE
366 P., LES PRESSES DE LA CITÉ, 21 €

ROMANE A/PRESSES DE LA CITÉ

Jacques Copeau

Pour un théâtre honnête

Le fondateur du Théâtre du Vieux-Colombier révérait les œuvres négligées de Molière, qui lui ont permis d'établir sa propre conception d'un genre qu'il voulait sans cabotinage ni faux luxe.

Si les grandes comédies de Molière n'ont jamais quitté l'affiche depuis leur création, il est deux aspects de son œuvre qui n'ont pas toujours connu la même faveur : ses petites comédies, comme *L'Amour médecin* ou *La Jalousie du Barbouillé,* s'inscrivant dans la tradition de la farce médiévale et de la *commedia dell'arte,* et ses comédies-ballets, composées pour les fêtes de la cour. En effet, de l'époque des Lumières à la IIIe République, le Molière populaire et le Molière aristocratique ont été quelque peu négligés au profit du Molière bourgeois, celui qui défendait les vertus de la « juste nature » contre tous les « déguisements » et tous les « excès » : déguisements des bourgeois en gentilshommes, des femmes en bas-bleus, excès de franchise d'Alceste, de dévotion d'Orgon... Ce Molière bourgeois n'est pas celui de Jacques Copeau, qui préférait à la fois le Molière populaire et le Molière aristocratique, les deux ayant d'ailleurs plus d'un point commun. Sans exclusive, il est vrai, car Molière est l'auteur qui comptait le plus à ses yeux, celui qu'il a le plus souvent joué, et même celui qui lui a permis de devenir Jacques Copeau.

« Molière est notre patron, notre modèle et notre ami. Nous le connaissons, nous l'aimons et nous le servons », disait-il lors d'une conférence prononcée au Vieux-Colombier le 23 janvier 1922 pour le 300e anniversaire de la naissance de Jean-Baptiste Poquelin, rappelant à cette occasion que le tout premier spectacle de son propre théâtre, le 22 octobre 1913, avait associé à *Une femme tuée par la douceur,* de Thomas Heywood, un drame élisabéthain peu connu, une de ces petites pièces qu'il affectionnait, *L'Amour médecin*. Pièce reprise maintes fois, qui avait révélé le jeune Louis Jouvet. Dans cette conférence, Jacques Copeau rappelle aussi que, en neuf ans, il a donné plus de trois cents représentations des comédies de Molière. C'est l'auteur, aussi, que Copeau a très souvent commenté, qu'il a édité ou réédité à plusieurs reprises. Un volume entier de ses *Registres* est consacré à Molière, dont le nom apparaît également très souvent dans le reste de la série[1].

> « La communication directe des plus grands sujets avec un substratum de farce populaire qui les nourrit de sève, qui leur insuffle la santé, les empêche de se guinder, de se ralentir et de se compliquer »

CONTRE LA DÉCADENCE MERCANTILE

Un des principes du Vieux-Colombier était de remettre sous les yeux des spectateurs les textes oubliés des grands auteurs et de combattre ainsi l'appauvrissement du répertoire. C'est pourquoi, au cours de sa première saison, en 1913-1914, Copeau n'a pas seulement monté *L'Avare,* mais aussi *L'Amour médecin* et *La Jalousie du Barbouillé*. Et, pour marquer sa prédilection pour la farce, il les a accompagnés par *La Farce du savetier enragé,* d'un auteur inconnu du XIVe siècle, et par *Le Jeu de Robin et Marion,* d'Adam de La Halle (v. 1270).

Par la création du Vieux-Colombier, en 1913, Copeau et ses amis de *La Nouvelle Revue française* André Gide et Jean Schlumberger voulaient réagir contre la décadence mercantile du théâtre français de l'époque. Refusant à la fois le théâtre dit sérieux des Augier, Dumas fils et Sardou, et le théâtre de boulevard des Labiche, Feydeau et Guitry, Copeau plaide pour un théâtre honnête, renonçant au cabotinage et au faux luxe des mises en scène coûteuses. Six points de réforme lui paraissent essentiels. D'abord le choix d'une salle de dimension moyenne, peu coûteuse, située Rive gauche, fréquentée essentiellement par des abonnés. Une programmation reposant sur l'alternance des spectacles et non sur l'exploitation d'une seule pièce. Un répertoire s'appuyant sur les grands classiques dont

Jacques Copeau (1871-1849), cofondateur de *La Nouvelle Revue française* et réformateur du théâtre français.

RENE DAZY/BRIDGEMAN IMAGES

on fera connaître les pièces injustement oubliées, et un théâtre qui fera une place importante aux créations inédites. Une troupe homogène où chacun est capable d'assumer tous les rôles. Une mise en scène au service du texte qui se passe de machinerie. Une école de comédiens pour former une nouvelle génération de gens de théâtre capables de s'exprimer par le corps autant que par la voix.

Dès la première saison, l'accent est mis sur Molière et ses farces. Celles-ci garderont la préférence de Copeau, qui, des grandes comédies, ne montera que *L'Avare* et *Le Misanthrope*. Ce qui l'intéresse, c'est le jeu, avant même le texte. Le jeu fait advenir le texte. « Molière à ses débuts n'est pas un écrivain qui se tourne vers le théâtre. C'est un comédien qui peu à peu va se mettre à écrire, et s'en étonnera lui-même », écrit Copeau en 1944 en tête de la réédition des *Farces*. Il a appris son métier « sur les tréteaux du Pont-Neuf », « au milieu du peuple », et sait que le spectacle vit de la « connivence » entre le spectateur et l'acteur. « Le spectateur suit l'acteur. Il accepte les retards et les fausses chutes, les incidences et les silences. Il épouse les feintes hésitations et les détours calculés. Il lit sur le visage de l'acteur et dans son attitude ce que la parole va trahir l'instant d'après. Tous deux s'avancent à travers les espaces comiques avec une sécurité mutuelle, une reconnaissance réciproque. Ce que le comédien dépense, son partenaire le spectateur le lui restitue instantanément. »

L'HYPOTHÈSE D'UN HOMME « POSSIBLE »

C'est en travaillant les comédies de Molière que Copeau élabore sa propre conception du théâtre. Molière lui fait comprendre que, à la base du théâtre, il y a le jeu et que le jeu dépend du corps autant que de la parole. Il lui fait comprendre aussi l'importance des déguisements et des masques, de la proximité de l'art théâtral avec le cirque et le music-hall. « Il y a quelque chose qui étonne et dont certains se scandalisent : que Molière, jusqu'à la fin de sa carrière, soit resté en concurrence avec les mimes et les sauteurs. On irait jusqu'à dire qu'une première diminution lui vint de cette circonstance, la seconde étant imputable au service du roi. » Or ce sont précisément ces deux aspects de sa création qui intéressent Copeau : les farces et les divertissements de cour, même s'il n'a pas eu l'occasion de recréer ces derniers. Ce sont là pour lui des spectacles par excellence.

« Je crois tout au contraire, continue Copeau, que, dans cette double dépendance, dont il a souffert par moments, se sont développés certains traits essentiels de la physionomie et de l'art de Molière. D'une part la verve, l'alacrité, la fraîcheur, la curiosité, puis le goût de cette alliance de la comédie avec la musique et le ballet dont les Grecs lui offraient le modèle, de ces "divertissements" dont le roi, grand amateur de danse, était si friand et auxquels il ne dédaignait pas de participer. D'autre part, la communication directe des plus grands sujets avec un substratum de farce populaire qui les nourrit de sève, qui leur insuffle la santé, les empêche de se guinder, de se ralentir et de se compliquer. »

Ce qui relie les farces aux divertissements royaux, ce sont la musique et la danse. Pour Copeau, Molière est « hanté » par la musique et par la danse, comme Shakespeare. Molière est « musicien », s'il existe au théâtre des textes « qui ne peuvent pas se parler, qui ne sont pas disables », c'est qu'ils n'ont pas de rythme, c'est qu'ils ne permettent pas « de battre des mesures et de frapper des nombres ». Inversement « les puissances de la danse travaillent intérieurement les premières comédies de Molière » : « Son génie est tout musique, au sens où l'entendaient les Grecs, étant tout nombre, d'où sortent chant, danse et parole, trinité d'expression dans l'unité souveraine du don dramatique. » Le génie de Molière ne s'épuise pas dans l'observation de « l'homme réel ». Grâce à la danse et à la musique, le poète lance l'hypothèse d'un homme « possible », d'un homme « virtuel », délivré des pesanteurs de l'existence, vivant « dans un autre monde, un monde presque abstrait, coloré par la réalité mais non point épaissi par elle ».

Le « Molière » de Jacques Copeau est donc cet homme de théâtre complet, non seulement auteur, directeur et acteur, mais comédien libre de toute « prétention littéraire » qui, grâce à ses dons pour la musique et la danse, a su concilier l'univers de la farce populaire et celui du divertissement royal. Ce Molière-là a permis à Copeau de s'accomplir lui-même.

Robert Kopp

1. *Registres*, Jacques Copeau, Gallimard, 1974-2019, huit volumes au total. C'est le tome II (1976, édité par André Cabanis) qui réunit les textes consacrés à Molière. Toutes les citations en sont extraites.

L'imposture Molière et son maître Corneille

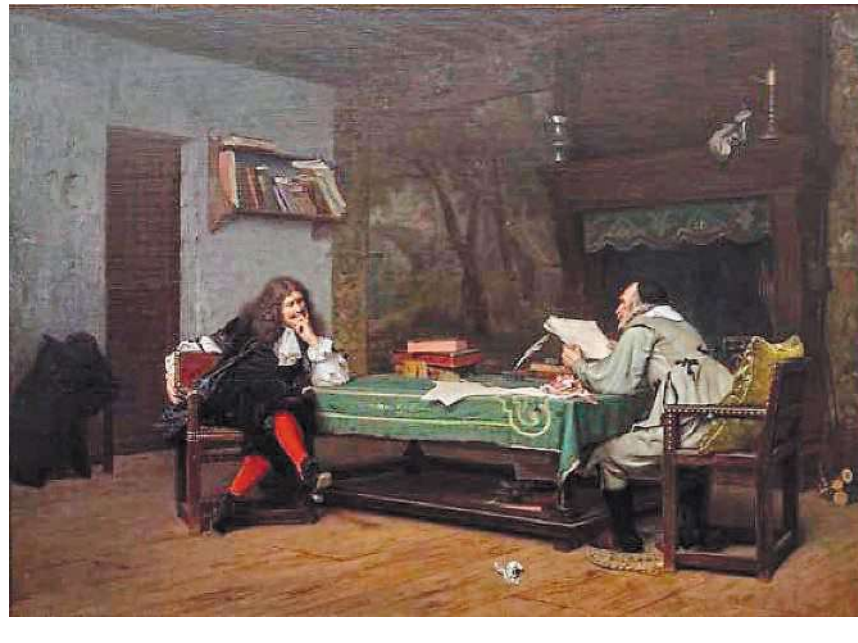
Molière a-t-il fait écrire ses pièces par Corneille ? La rumeur a été lancée par Pierre Louÿs voici plus d'un siècle. Les spécialistes ont beau démentir, les amateurs de mystères et de statistiques lexicales doutent encore… Histoire véridique d'une fausse information littéraire.

Corneille était-il le véritable auteur des comédies de Molière ? Cette question posée par l'écrivain Pierre Louÿs ressurgit périodiquement, au point qu'elle est devenue une sorte d'énigme historique officielle, comme le masque de fer ou le chevalier d'Éon. Les émissions historiques pour le grand public lui ont ainsi toutes consacré un épisode, de « Secrets d'histoire » à « Au cœur de l'histoire », dont le médiatique présentateur, Franck Ferrand, se range ouvertement derrière Louÿs dans son livre à succès *L'Histoire interdite*. Cette polémique centenaire a le don d'exaspérer les spécialistes et admirateurs de Molière, qui tiennent l'affaire pour une foutaise pure et simple ; mais elle fascine une grande partie du public, stupéfaite qu'on puisse lui avoir caché si longtemps la vérité sur un écrivain du patrimoine dont, écoliers, nous avons tous étudié les pièces…

UNE COLLECTION DE DOUTES ET D'HYPOTHÈSES

Tout commence à la fin de l'été 1919 quand Louÿs soulève, dans la revue *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux,* cette question : « Corneille est-il l'auteur d'*Amphitryon* ? » Louÿs, à l'époque, est lancé dans une étude passionnée sur Corneille, unique génie de notre littérature selon lui. Il a noirci des milliers de feuillets de notes, et prépare un ouvrage promis à l'éditeur Theuveny, sans cesse repoussé. À ses amis Vallette, Farrère, Gregh, il ne parle que de Corneille. Gare à qui fait mine de n'être pas intéressé ! Quand Valéry lui demande où le mènent ses recherches, Louÿs se brouille avec lui. Il faut dire qu'il est persuadé d'avoir levé un énorme lièvre : Corneille serait l'auteur de ses pièces admirables, mais aussi de la plupart des comédies de Molière. Les indices, les preuves ? Il les distille à partir du 16 octobre 1919 dans une série d'articles

Molière et Corneille collaborant pour l'écriture de *Psyché* (Jean-Léon Gérôme, 1873).



du *Temps* puis de *Comœdia*. À la vérité, ses textes sont moins une démonstration en bonne et due forme qu'une collection de doutes, de détails troublants et d'hypothèses. Molière, dit-il, n'était après tout qu'un acteur à moitié inculte, dépourvu d'orthographe, « incapable d'écrire et même d'entendre un alexandrin ». On trouve dans ses pièces des termes propres à Corneille, et quantité de tournures familières à celui-ci. On n'a pas le moindre manuscrit pour attester que Molière est l'auteur de ses œuvres. Sa troupe a souvent joué Corneille, elle a créé *Attila* en 1667 puis *Tite et Bérénice* en 1670, et Corneille a versifié une partie de *Psyché*. Une telle proximité ne met-elle pas la puce à l'oreille ? L'élément déclencheur du scénario de Louÿs, c'est le voyage à Rouen de Molière, en avril 1656. Qu'est-ce que l'acteur a bien pu faire dans la ville natale du grand dramaturge, sinon mettre sa troupe au service de ce dernier, pour jouer ses pièces – *Nicomède, Heraclius, Rodogune* – mais pour fournir aussi un prête-nom à d'autres textes plus sensibles, comme *Tartuffe* ? Le génial Corneille, qui « domine tous les poètes », serait donc l'auteur d'une œuvre double. Tout à son admiration, Louÿs lui attribue même la paternité d'autres textes signés Charles Sorel ou d'Assoucy, ainsi que des mazarinades anonymes datant de la Fronde… « Je suis sûr de ce que j'avance, assène-t-il. Ma preuve est faite. »

LA BATAILLE FAIT RAGE SUR INTERNET

Les thèses de Louÿs, évidemment, déclenchent un tollé. Ce ne sont du reste pas les premières du genre ; Abel Lefranc, professeur au Collège de France, avait entrepris en 1918 de déboulonner Shakespeare, dont les pièces ont été écrites selon lui par Stanley, comte de Derby, et la rumeur avait couru au XIXe siècle que les *Mémoires* de Casanova étaient l'œuvre de Stendhal. Mais l'offense est telle ici que tous les moliéristes montent au front, avec l'appui de la Sorbonne et de la Comédie-Française, laquelle porte même plainte contre Louÿs. La presse, elle, s'en donne à cœur joie, du *Mercure de France,* où Pierre-Paul Plan réfute Louÿs sur trente pages, au *Gaulois,* qui affirme pour rire que les pièces de Corneille sont elles-mêmes l'œuvre… du cardinal de Richelieu.

Il n'empêche, le doute est semé ; tel le sparadrap du capitaine Haddock, l'affaire Corneille-Molière ressurgira régulièrement dans l'avion. Tassée après la mort de Louÿs en 1925, la polémique renaît sous la plume du romancier Henry Poulaille, propriétaire de notes inédites de Louÿs, qui publie dans les années 1950 un *Corneille sous le masque de Molière* et donne un *Tartuffe* signé du nom de Corneille. En 1999, l'avocat belge – et spécialiste du Scrabble – Hippolyte Wouters réexamine la thèse du prête-nom dans *Molière ou l'Auteur imaginaire*. Jean-Paul Goujon, éminent spécialiste de Louÿs, prend également sa défense dans sa biographie, avant de s'associer à Jean-Jacques Lefrère pour écrire « *Ôte-moi d'un doute* ». *L'Énigme Corneille-Molière*. Et ce n'est pas fini : bientôt, la science vole au secours de la théorie ! En 2003, Dominique Labbé passe Corneille et Molière à la moulinette de la lexicométrie, et publie dans *Journal of Quantitative Linguistics* que Louÿs avait probablement raison. Malgré un torrent de critiques méthodologiques – biais en tout genre, échantillons insuffisants, etc. –, Dominique Labbé maintient son propos dans deux livres de 2003 et 2009 ; il est rejoint en 2008 par une linguiste russe, Elena Rodionova, autrice d'une thèse sur le sujet, qui publie avec Mikhaïl Marusenko un article attribuant à Corneille rien de moins que *Le Dépit amoureux, L'École des maris, Les Fâcheux, L'École des femmes, Tartuffe* et *Les Femmes savantes,* avec une probabilité de 95 %, ainsi que *Sganarelle, Le Misanthrope, Mélicerte* et *Pastorale comique,* avec une probabilité de 63 % à 73 % ! En janvier 2020, ultime rebondissement : Florian Cafiero et Jean-Baptiste Camps assurent dans *Pour la science* que « Molière est bien l'auteur de ses œuvres », en s'appuyant sur une nouvelle étude statistique à partir d'un corpus incluant Molière, Jean de Rotrou, Paul Scarron, Pierre et Thomas Corneille, croisant six méthodes différentes…

L'affaire Corneille-Molière, au bout d'un siècle d'enquête, serait-elle enfin classée ? Même pas sûr : la bataille fait toujours rage sur Internet. Tandis que le site « Molière auteur des œuvres de Molière », créé par l'équipe de Georges Forestier, membre de l'Institut universitaire de France, s'emploie à réduire en miettes les arguments de Louÿs et de ses héritiers – « Il n'existe AUCUN élément susceptible d'introduire le MOINDRE DOUTE » –, le site CorneilleavecMolière du romancier Denis Boissier, auteur de *L'Affaire Molière,* récapitule les arguments des « cornéliens » (ainsi nommés par opposition aux « corneillistes » officiels qui traitent l'affaire Molière par le mépris). Avis à quiconque visite ces pages : les méandres des arguments des parties sont tels qu'on se relèverait la nuit pour les étudier à fond…

Il semble quand même, si romanesque et grisante soit la thèse de l'imposture, que la balance du plausible penche du côté des défenseurs de Molière. Les amoureux de Poquelin peuvent dormir sur leurs deux oreilles, la preuve qu'il n'a pas écrit ses pièces reste à faire ! N'en déplaise à ce cher Louÿs, dont la théorie n'a d'ailleurs pas tardé à lui revenir en boomerang. Dès l'automne 1919, *L'Avenir* le prend à son jeu : si rien ne prouve que Molière a écrit ses œuvres, rien ne prouve non plus que Louÿs a écrit les siennes ! Et le journal d'étayer sa théorie par… une interview posthume de Molière qui, depuis l'au-delà, donne le coup de grâce à son détracteur : « Je vais vous dire toute ma pensée. Je ne crois pas que M. Pierre Louÿs ait jamais existé. »

Bernard Quiriny

Molière ne serait qu'un acteur inculte « incapable d'écrire et même d'entendre un alexandrin »

À LIRE

- Henry Poulaille, *Corneille sous le masque de Molière,* Grasset, 1957.
- Hippolyte Wouters et Christine de Ville de Goyet, *Molière ou l'Auteur imaginaire ?,* Complexe, 1999.
- Jean-Paul Goujon, *Pierre Louÿs*, Fayard, 2002.
- Jean-Paul Goujon et Jean-Jacques Lefrère, *« Ôte-moi d'un doute ». L'Énigme Corneille-Molière,* Fayard, 2006.
- Denis Boissier, *L'Affaire Molière. La Grande Supercherie littéraire,* J.-C. Godefroy, 2004.
- Dominique Labbé, *Corneille dans l'ombre de Molière. Histoire d'une découverte,* Les Impressions nouvelles, 2003 ; *Si deux et deux font quatre, Molière n'a pas écrit Dom Juan,* Max Milo, 2009.

ROBERT SIMON FINE ART

Héros de films malgré lui

Outre les nombreuses adaptations filmiques de ses œuvres, le dramaturge a investi le septième art comme personnage à travers différentes incarnations.

Lorsqu'on pense à Molière au cinéma, l'ambitieuse biographie d'Ariane Mnouchkine, *Molière* (1978), avec Philippe Caubère, vient irrémédiablement à l'esprit. Et pourtant le célèbre homme de théâtre a eu bien plus d'incarnations au cinéma. En 1956, il avait fait l'objet d'un court métrage sobrement intitulé *Molière,* mettant notamment en scène un jeune acteur du nom de Jean-Paul Belmondo. Le comédien, encore à ses débuts, y incarnait Le Merluche, laquais d'Harpagon dans *L'Avare,* rôle initialement tenu par… Molière ! Ce ne fut toutefois pas la première fois que ce dernier passait des planches au grand écran. Dès 1910, Léonce Perret réalisait une biographie écrite par Louis Feuillade dans laquelle Molière était interprété par Abel Gance puis par André Bacqué. En 1954, Sacha Guitry décide, avec *Si Versailles m'était conté,* de relater l'histoire du château de Versailles au travers de portraits de personnages historiques qui y ont vécu, interprétés par des comédiens comme Gérard Philipe, Tino Rossi, Daniel Gélin, Jean Marais ou encore Brigitte Bardot. Molière est incarné par Fernand Gravey, comédien belge que l'on verra notamment dans *Paradis perdu* d'Abel Gance ou *La Ronde* de Max Ophüls. L'immense succès du film pousse Sacha Guitry à réaliser une suite deux ans plus tard, intitulée *Si Paris nous était conté*. Cette fois, Molière est interprété par Gilbert Gil, notamment apparu dans *Mayerling* et *Pépé le Moko*.

DE CINECITTÀ À VAUX-LE-VICOMTE

En 1997, le personnage de Molière revient crever l'écran sous les traits de Bernard Giraudeau dans *Marquise* de Véra Belmont. Inspiré de la vie de Thérèse du Parc, comédienne de la troupe de Molière, le film nous montre un Jean-Baptiste Poquelin romantique et flamboyant pris dans un triangle amoureux qui l'opposera à Racine, interprété par Lambert Wilson. Le film, l'un des plus gros budgets du cinéma français de l'époque (70 millions de francs), se permit tous les caprices dont un tournage dans les studios de Cinecittà à Rome ainsi qu'au château de Vaux-le-Vicomte, avec la participation de 5 000 figurants. Désavoué par Sophie Marceau, qui avait une vision différente de Véra Belmont du personnage de Thérèse du Parc, le film remporta un succès mitigé en France (à peine plus de 9 000 entrées) mais fut plutôt bien accueilli par la presse étrangère.

Trois ans plus tard, *Le roi danse* de Gérard Corbiau met en scène le duel entre Lully et Molière pour s'attirer les faveurs de Louis XIV. Dans ce jeu de pouvoir adapté de l'œuvre de Philippe Beaussant, Molière est incarné par Tchéky Karyo dont le jeu fiévreux sert à merveille l'ambiance baroque de ce film singulier et maladroit. Il faudra attendre *Molière* de Laurent Tirard en 2007 pour que l'auteur du *Tartuffe* revienne sur le devant de la scène. C'est un Romain Duris tout en charme qui prête ses traits au rôle-titre dans cette vraie-fausse biographie romancée mais surtout fantasmée puisqu'elle imagine la jeunesse tourmentée du dramaturge emprisonné pour dettes à l'âge de 22 ans. Le film imagine la rencontre entre l'auteur en devenir et les personnages qui inspireront son œuvre. La même année, Molière revient, dans un rôle secondaire, dans le très dispensable *Jean de La Fontaine, le défi,* sous les traits de Julien Courbey. L'incarnation de trop ?

Ilan Ferry

Philippe Caubère est Molière dans le film d'Ariane Mnouchkine (4 h 10, 1978).

LES FILMS DU SOLEIL ET DE LA NUIT / LES FILMS 13

DANIEL PICOULY

Molière, c'est France Gall !

Molière est une fourniture scolaire. Une ligne en bas de la liste de fournitures scolaires à mon entrée en troisième B dans les années 1960. Molière est relégué après les feuilles 21 x 29,7 à petits carreaux, le classeur du même tonneau, les protège-cahiers, bleu pour l'histoire, vert la géographie, jaune les sciences nat, le papier Canson, le compas, l'équerre, le rapporteur, la paire de tennis bleue, les cinq tubes de gouache, le crayon HB, le stylo 4 couleurs, le pot de colle blanche (parfum amande) et autres merveilles papetières… On ne dira jamais assez le côté tyrannique et dispendieux, dans une famille nombreuse, de cet inventaire qu'on dit « à la Prévert » pour éviter les termes foutoir et bric-à-brac. Cette liste était censée participer d'une liturgie républicaine de l'égalité scolaire, alors qu'elle était farcie de lubies, manies, tics et interdits maniaques : « Avec moi, vous pourrez écrire au stylo-plume quand vous aurez du duvet. » Qui sait, ce genre de liste peut, un jour, donner à un écrivain l'envie d'écrire « La liste de mes envies ».

Pour Molière, on ne se donnait pas la peine de nous donner envie. Il fallait se procurer (à l'école on ne dit pas acheter) *Le Malade imaginaire,* mais pas n'importe lequel. Un *Malade* dans la collection « Classiques illustrés Vaubourdolle ». D'après notre professeur de français, chez Hachette Classique, *Le Malade* n'était pas malade, mais souffrant. Monsieur Taquin n'aimait pas Molière, il préférait Racine : « Le tragique est une politesse, la comédie un borborygme. » Dès qu'il le pouvait, il taillait du pourpoint au Poquelin dans le drap du *Bourgeois gentilhomme.* Pour lui, Molière, c'était « Au théâtre ce soir » sans le talent de la Maillan et de la Pacôme, et faire entrer le Poquelin à la Comédie-Française la réduisait à petit « Pavillon en Molière », avec Robert Manuel en nain de jardin, des costumes de Donald Cardwell et des décors de Roger Harth. Il traitait Molière de « Tartuffe de l'autobiographie » qui avait refusé de révéler l'origine de son pseudo. Pour cacher un secret de famille honteux à coup sûr.

MONSIEUR TAQUIN N'AIMAIT PAS MOLIÈRE, IL PRÉFÉRAIT RACINE : « LE TRAGIQUE EST UNE POLITESSE, LA COMÉDIE UN BORBORYGME »

Dans *L'École des femmes* (un jour « l'école des fans »), Molière fait semblant d'être scandalisé par l'histoire d'Arnolphe, le barbon qui veut épouser Agnès, sa pupille, pour empêcher Horace de la séduire. Alors que Molière parle de lui, un vieillard de 40 ans qui épouse Armande Béjart, la fille de sa maîtresse, tendron de 20 ans, dont il serait, dit-on, le père [sur cette question, lire p. 8]. Un *Paris Match* de février 1662 titrait déjà : « Inceste en coulisses : Molière épouse sa fille : la mère se confie ». Le prof d'anglais en avait rajouté avec une formule très « Top 50 » : « Shakespeare c'est les Rolling Stones, et Molière France Gall. »

Molière fut sauvé en 1965 par Marcel Bluwal et son *Dom Juan,* épouseur en toutes mains, avec Michel Piccoli, Claude Brasseur et Anouk Ferjac. Aujourd'hui, seul l'INA prétend que cela a existé. La télévision de service public a déserté les planches et a cloué d'autres cercueils. Pourquoi ? Pour qui ? Molière, avant Feydeau, nous avait mis « la puce à l'oreille », avec cette adresse du valet de dom Juan à lui-même et à nos responsables audiovisuels : « Ah ! quel abominable maître me vois-je obligé de servir ! » Obligé ! Vraiment obligé ? Et quel maître ? Réponse dans : « Questions pour un champion ».

AUDREY SOVIGNET

ENTRETIEN

MARINA HANDS

« J'AI APPRIS À LE LIRE DIFFÉREMMENT »

Jusqu'au 24 avril, l'actrice tient, à la Comédie-Française, le rôle d'Elmire dans *Tartuffe ou l'Hypocrite,* la version originelle créée en 1664 et immédiatement interdite. La mise en scène énergique et sensorielle du Belge Ivo van Hove l'a réconciliée avec Molière, longtemps pour elle « source de déconvenues ».

Quand Molière a-t-il croisé votre route pour la première fois ?

• **Marina Hands.** À plusieurs reprises, et pas de façon fructueuse. *(Rires)* Longtemps, je n'ai trouvé la représentation de Molière au théâtre ni très intéressante ni très drôle. C'était plutôt assez grossier, dans le sens de « à gros traits ». Quand on est enfant, on nous dit avec condescendance que Molière c'est le patrimoine français, mais sans nous expliquer pourquoi. Un jour, j'ai vu le film d'Ariane Mnouchkine, *Molière,* avec Philippe Caubère, et j'ai compris l'histoire de cet auteur qui regarde le monde d'une façon très audacieuse. L'accroche avec Molière, c'était l'audace. Mais, pendant longtemps, ce que je voyais au théâtre était tout sauf cela.

Vous l'avez joué au Conservatoire ?

• **M. H.** Avant cela, au cours Florent. Mes rencontres avec Molière ont toujours été assez étranges. *(Rires)* À l'époque, on travaillait sur *Le Misanthrope,* je voulais jouer Arsinoé. Mon prof m'a dit que j'étais trop jeune pour cela et que je devais être Célimène. Mais je ne voulais pas jouer les jeunes premières chez Molière telles qu'il les voyait, comme des coquettes.

En 2007, un an après votre entrée à la Comédie-Française, vous renoncez à jouer Célimène dans *Le Misanthrope.* Pourquoi ?

• **M. H.** J'ai rendu le rôle. J'étais sur *Partage de midi* de Paul Claudel, et j'étais très éprouvée par ce travail. J'étais jeune, c'était la première fois que je jouais un premier rôle, et j'ai trouvé que c'était trop. Même si j'étais à la Comédie-Française et que c'était mon devoir d'accepter de jouer ce qu'on me demandait de jouer. J'ai dit oui pour Célimène, puis, en commençant à répéter, je me suis rendu compte que c'était trop. Trop tôt de jouer deux rôles importants cette année-là.

Quatorze ans plus tard, vous revenez à Molière avec le rôle d'Elmire dans *Tartuffe.* Vous appréhendez ?

• **M. H.** Non. Je connaissais le travail d'Ivo van Hove, et j'étais sûre que sa vision allait m'intéresser. Plus qu'une appréhension, c'était une excitation. Certes, je réintégrais la maison de Molière, pour le 400e anniversaire de sa naissance, et je n'avais eu que des déconvenues dans mes rencontres avec cet auteur. Mais je me suis dit qu'avec Ivo il y avait la possibilité d'explorer Molière d'une manière

Marina Hands (Elmire) face à Denis Podalydès (Orgon).

intéressante. C'est comme cela qu'Éric Ruf [l'administrateur général de la Comédie-Française] nous a présenté les choses : il a invité Ivo van Hove pour éviter toute forme de respect excessif à l'égard de Molière. Il ne voulait pas de cette peur qu'ont les Français de s'attaquer à lui.

Elmire est une femme caractérisée par l'attente, qui n'existe d'abord que dans les propos des autres…

• **M. H.** Elmire ne parle pas. Elle étouffe. Tout simplement. La vision d'Ivo van Hove était vraiment radicale sur ce rôle. Elle ne prend pas la parole parce qu'elle n'est pas invitée à le faire. Elle est dans un système bourgeois, patriarcal, qui ne lui donne que des devoirs. On ne se préoccupe pas d'elle. La pièce commence sur un long moment où l'on comprend qu'elle a été malade et que tout le monde s'en fiche. À part Dorine, et Tartuffe étonnamment. La prise de parole d'Elmire devient donc très précieuse. Quand elle commence à dire les choses, il y a comme l'idée d'une explosion. Elle se libère progressivement face à une oppression, qui est celle du père, de la belle-mère, de la religion, de la bienséance, de ce que c'est qu'être une maîtresse de maison dans une famille bourgeoise écrasée par l'homme, et puis le roi, et puis Dieu. Cela fait beaucoup ! *(Rires)*

La scénographie et les lumières, la musique et les textes projetés sur un écran… Comment avez-vous fait pour trouver votre place dans toute cette…

• **M. H.** Cette machinerie ? *(Rires)* Ça n'est pas écrasant, au contraire, c'est galvanisant. Quand la musique d'Alexandre Desplat diffuse sa note très noire, ou humoristique, ou douce dans les scènes d'amour entre Tartuffe et Elmire, nous devons, en tant qu'interprètes, prendre en charge cette émotion, répondre à cette vibration. On est dans l'expérience, la performance artistique, tout feu tout flamme. C'est une aventure à chaque fois.

Et vous y retrouvez l'audace de Molière ?

• **M. H.** Oui, et c'est incroyable. J'ai 47 ans. J'ai toujours grincé des dents quand on me parlait de Molière. Mais, quand un auteur traverse les siècles, c'est un événement ! D'autres auteurs, adorés en leur époque, ont totalement disparu. Qu'est-ce qui fait qu'aujourd'hui les pièces de Molière sont montées ? Il faut savoir répondre à cette question, ne pas oublier l'aspect transgressif de ses œuvres, régulièrement censurées. Après l'interdiction de son premier *Tartuffe*, Molière n'a rien changé dans sa version en cinq actes, il a juste ajouté d'autres choses qui véhiculaient une forme de pureté avec une fin plus rassurante, mais son propos n'est pas dénaturé. *Tartuffe* raconte une volonté puissante de mettre les hommes face à leurs contradictions, et ça choque !

***Tartuffe* aujourd'hui semble nous parler du fanatisme religieux, ou de l'élection présidentielle…**

• **M. H.** Ivo van Hove nous a donné sa vision très nette de Tartuffe comme ce clochard recueilli par Orgon et tout d'un coup porté aux nues. Ce qui est génial, c'est que cela résonne à plein d'autres endroits avec notre époque sans que l'on ait changé le texte. On peut dire qu'il y a une représentation contemporaine dans les costumes – pour que les gens accèdent plus rapidement à l'incroyable modernité de Molière, je pense. Je suis très heureuse de faire partie de la proposition artistique très forte d'Ivo.

Malgré le côté crépusculaire de la pièce, le public rit beaucoup.

• **M. H.** Pour moi, c'est une comédie féroce, macabre presque. Ce que fait Denis Podalydès [qui joue le rôle d'Orgon], cette espèce d'abandon fou au profit de Tartuffe, c'est la tragédie des hommes qui essaient d'échapper à leur condition, qui ne la supportent plus. Tartuffe, lui, est dans un processus de revanche et d'expérimentation comme les gens qui n'ont plus rien à perdre et qui se font attraper par le désir des autres, qui regardent le monde avec haine, indifférence, ou envie. Il y a du ridicule dans cette famille bourgeoise qui s'inflige cette perdition violente. J'aime bien qu'il y ait de l'humour là-dedans, même si on ne l'a pas du tout travaillé ainsi. C'est le public qui rit, nous on suit.

Croyez-vous en l'histoire d'amour entre Elmire et Tartuffe ?

• **M. H.** Je pense qu'Elmire traverse un désir. Elle a faim de chair. Tartuffe est le seul qui la regarde vraiment, qui lui parle. Pour moi, c'est comme si elle reprenait vie avec lui. Elle se débat avec une morale propre à sa fonction, ce n'est pas simple. Elmire ne domine pas la situation, mais il y a un triomphe de la prise de liberté.

Êtes-vous tentée par d'autres pièces de Molière ?

• **M. H.** *Le Misanthrope* de Clément Hervieu-Léger, créé il y a bientôt dix ans : c'est peut-être la première fois que j'ai été éblouie par une mise en scène, que j'ai vu toute la complexité des personnages féminins. C'est une pièce que j'adore, et je serai très contente de la revoir lors de sa reprise à la Comédie-Française. Aujourd'hui, j'ai appris à lire Molière différemment. Maintenant, je vais cibler les metteurs en scène qui n'oublient pas son incroyable esprit de provocation et sa puissante charge critique sur la société.

Propos recueillis par Gladys Marivat

LE CHARME BRISÉ DE LA BOURGEOISIE

Tout a basculé dans la maison d'Orgon depuis qu'y est entré un mendiant pieux, Tartuffe. Dans le prologue en clair-obscur de la mise en scène d'Ivo van Hove, l'homme est recueilli dans la rue, baigné et habillé de frais. Pour lui, le chef de famille délaisse sa femme, Elmire, et son fils, Damis. À Tartuffe, Orgon donne tout ; aveuglé, il ne comprend pas que le dévot lorgne son épouse et son argent. Fixé au centre de la scène, un drap blanc figure un ring sur lequel les personnages s'aiment et se déchirent. Orgon s'isole dans l'amour – « ou [la] soumission ? », interroge le texte projeté sur un écran. Quand la tromperie de Tartuffe est dévoilée, il est trop tard. Entre-temps, Elmire a repris vie grâce à son étrange histoire d'amour avec Tartuffe. Marina Hands est époustouflante dans ce rôle physique, ambigu, renversant. G. M.

***Le Tartuffe ou l'Hypocrite*, mis en scène par Ivo van Hove, jusqu'au 24 avril 2022, à la Comédie-Française, Paris 1er.**

JAN VERSWEYVELD, COLL. COMÉDIE-FRANÇAISE

Une année d'hommages livresques

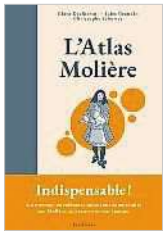
Biographies, beaux livres, bandes dessinées, romans inspirés de sa vie et de son œuvre… Le quadricentenaire de la naissance du plus illustre des dramaturges français donne lieu à des publications nombreuses et variées.

SA VIE ANALYSÉE

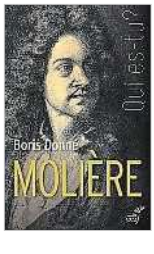
Écrire sur la vie intime de Molière ? Cela s'envisage au conditionnel, s'accordent à rappeler trois professeurs de littérature française du XVIIe siècle, qui lui rendent chacun un hommage biographique original : Boris Donné, Christophe Schuwey et Martial Poirson. *Molière* de Boris Donné est une bonne entrée en matière pour comprendre certains ressorts de cette grande intrigue de l'histoire littéraire. S'il rappelle l'inexistence de correspondances privées, pas question cependant de renoncer à « la recherche de l'homme Molière derrière son théâtre ». L'auteur suggère donc, à cet éclairage, une nouvelle psychologie du dramaturge. Le sujet de la vie domestique, largement présent, intéresse ici la psychanalyse : serait-ce là son intériorité psychique tourmentée qu'il laisse voir ?

Signé par Christophe Schuwey et par les cartographes Clara Dealberto et Jules Grandin, *L'Atlas Molière* éclaire le récit moliéresque par des visuels évocateurs et nous plonge dans un XVIIe siècle aux enjeux décisifs pour la vie et l'œuvre de Molière. Une carte rend compte des lieux visités par ce dernier, une infographie illustre les sources qui l'inspirèrent.

L'iconographie du beau livre de l'historien Martial Poirson, *Molière, La Fabrique d'une gloire nationale*, est riche, certaines toiles et gravures sont saisissantes. On y apprend notamment quelles interprétations politiques a suscitées son œuvre au fil des siècles. En effet, on peut se demander comment l'icône patriotique du XIXe siècle s'est métamorphosée en écrivain populaire à la renommée internationale. Ces décryptages apportent une précieuse clé de compréhension.



L'ATLAS MOLIÈRE
CLARA DEALBERTO, JULES GRANDIN, CHRISTOPHE SCHUWEY
272 P., LES ARÈNES, 24,90 €



MOLIÈRE
BORIS DONNÉ
184 P., LE CERF, 15 €

MOLIÈRE. LA FABRIQUE D'UNE GLOIRE NATIONALE (1622-2022)
MARTIAL POIRSON
264 P., SEUIL, 35 €

ESSAIS SUR SON ŒUVRE

Auteur de travaux de référence sur la poétique de l'œuvre de Molière, Patrick Dandrey *(qui a collaboré à ce numéro de Lire Magazine littéraire)* s'attache à commenter trois pièces du XVIIe siècle au prisme de l'adolescence. Dont celle d'Agnès, dans *L'École des femmes*. Le professeur de littérature analyse par quelle force dramatique et contradictoire la surprise de l'amour provoque l'éveil sensuel d'Agnès.

Dans une enquête littéraire menée par Paul Audi, *La Riposte de Molière*, il est question du fameux éloge du tabac adressé au public, au début de *Dom Juan,* par le valet Sganarelle. Métaphore du théâtre et de sa liberté bafouée, le tabac est considéré alors « comme un poison et en même temps un remède ». Peu de temps auparavant, *Le Tartuffe* était interdit de représentation…

LA RIPOSTE DE MOLIÈRE
PAUL AUDI
128 P., VERDIER POCHE, 7,50 €

TROIS ADOLESCENTS D'AUTREFOIS
PATRICK DANDREY
204 P., HONORÉ CHAMPION, 25 €

QUELQUES ROMANS INSPIRÉS

L'avantage d'une vie comme celle de Molière, c'est qu'elle se prête à une infinité de mises en fiction. Il s'agit d'ailleurs du sujet d'un riche ouvrage collectif, *Molière malgré lui*, qui explore les anecdotes, satires, romans, films, peintures et sculptures se rattachant à des éléments relatifs à sa vie et à son œuvre.

Cette année comporte en tout cas un lot abondant de fictions moliéresques. Deux romans se distinguent en ce qu'ils se placent du point de vue d'une mal-aimée de la postérité, Armande Béjart, épouse de Molière. Le roman d'André Versaille, *Armande ou le Chagrin de Molière*, prend la forme d'un journal intime qu'elle adresse à son mari vingt-six ans après la mort de celui-ci. Dans *L'Autre Molière*, l'épouse infidèle s'exprime au milieu d'une chorale narrative. Ève de Castro y ressuscite la théorie avancée par Pierre Louÿs selon laquelle Corneille serait le véritable auteur des pièces de Molière *(lire p. 88)*. Cette théorie a beau avoir été largement réfutée, l'intrigue fonctionne bien. Les voix qui se succèdent, dont celles de Corneille et de Molière, connaissent cet art mieux que quiconque. Un autre parti pris historique s'attache ici à la façon dont l'auteur du *Malade imaginaire* fut enterré.

MOLIÈRE MALGRÉ LUI
ÉLODIE BÉNARD, MARC DOUGUET (DIR.)
346 P., HERMANN, 34 €

ARMANDE OU LE CHAGRIN DE MOLIÈRE
ANDRÉ VERSAILLE
366 P., LES PRESSES DE LA CITÉ, 21 €

L'AUTRE MOLIÈRE
ÈVE DE CASTRO
350 P., L'ICONOCLASTE, 20 €

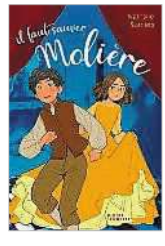
DU CÔTÉ DE LA JEUNESSE

Sans surprise, les secteurs de la littérature jeunesse et de la bande dessinée s'ajoutent au cortège. En témoigne le roman de Nathalie Somers, *Il faut sauver Molière*, construit autour de la théorie d'un Molière qui n'aurait pas écrit ses œuvres. Décidément, ce mythe est un matériau romanesque prisé ! Menacé d'être démasqué par un maître chanteur, Molière peut compter sur son jeune valet et sa fille Mado, qui mènent l'enquête.

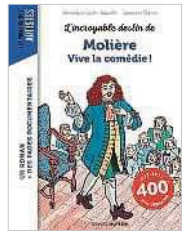
L'Incroyable Destin de Molière, écrit par Bénédicte Solle-Bazaille et illustré par Sandrine Martin, tient davantage de la biographie romancée. L'enfant Poquelin y décolle du « pavillon des Singes » pour mener une vie d'artiste. Celle-ci est racontée dans un réjouissant roman graphique, signé par Martial Poirson et le dessinateur Rachid Maraï, *Molière. Du saltimbanque au favori*. Dans une salle de classe, à la fin du XIXe siècle au fin fond du Finistère nord, Molière est enseigné en modèle de citoyenneté ; quelle propagande ! Puis direction Paris et Versailles, deux siècles auparavant… Des personnages historiques comme Colbert ou Boileau semblent s'animer sous le trait à l'encre noire de Rachid Maraï, qui joue avec une infinité de nuances.

C'est avec humour et souci d'exactitude que la querelle politico-religieuse suscitée par *Tartuffe*, son interdiction et enfin sa réhabilitation de longue lutte est racontée dans la bande dessinée de Catherine Mory et Philippe Bercovici. Habitués à travailler ensemble sur les figures d'écrivains pour un public adolescent et adulte, l'autrice et le dessinateur parviennent, dans *L'Affaire Tartuffe*, à rendre accessible cette histoire complexe.

Toujours au rayon bande dessinée biographique, notons la sortie d'un ouvrage documentaire, *Molière, le théâtre de la vie*, par Dobbs, Suzie Sordi et Thomas Balard, et d'une biographie pour les plus petits aux éditions Milan, par Stéphanie Ledu et Rodolphe Duprey.



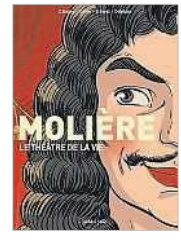
IL FAUT SAUVER MOLIÈRE
NATHALIE SOMERS
128 P., DIDIER JEUNESSE, 9,90 €



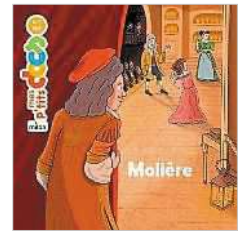
L'INCROYABLE DESTIN DE MOLIÈRE. VIVE LA COMÉDIE !
BÉNÉDICTE SOLLE-BAZAILLE, SANDRINE MARTIN
48 P., BAYARD JEUNESSE, 6,50 €

MOLIÈRE. DU SALTIMBANQUE AU FAVORI
MARTIAL POIRSON, RACHID MARAÏ
96 P., DUNOD, 17,90 €

L'AFFAIRE TARTUFFE. MOLIÈRE INTERDIT
CATHERINE MORY, PHILIPPE BERCOVICI
104 P., SEUIL, 19 €



MOLIÈRE, LE THÉÂTRE DE LA VIE
DOBBS, SUZIE SORDI, THOMAS BALARD
64 P., PETIT À PETIT, 16,90 €



MOLIÈRE
STÉPHANIE LEDU, RODOLPHE DUPREY
32 P., MILAN, 7,90 €

MOLIÈRE EN MUSIQUE

Enfin, un hommage musical s'imposait. Un merveilleux livre CD, *Molière, sa majesté l'acteur* (La Joie de lire, 24,90 €), rassemble les talents de l'écrivain Pierre Senges, de l'illustrateur Serge Bloch et du baryton Arnaud Marzorati, accompagné par son admirable compagnie Les Lunaisiens, et s'attache à la vie du jeune Jean-Baptiste.

Simon Bentolila

CONNAISSEZ-VOUS VRAIMENT MOLIÈRE ?

Trente questions pour vous rafraîchir la mémoire.

1. Lequel de ces personnages n'apparaît dans aucune pièce de Molière ?

☐ a) Dorine.
☐ b) Figaro.
☐ c) Valère.
☐ d) Mascarille.

2. À l'origine, la troupe de Molière s'appelait :

☐ a) L'Auguste Théâtre.
☐ b) L'Arbuste Théâtre.
☐ c) Le Juste Théâtre.
☐ d) L'Illustre Théâtre.

3. Avant de devenir Molière, Jean-Baptiste Poquelin est né dans un milieu bien précis :

☐ a) Celui des pauvres baladins itinérants.
☐ b) Celui des riches commerçants des Halles.
☐ c) Celui des modestes artisans qui entouraient le Louvre.
☐ d) Celui de la noblesse de province, qu'il raillera dans *Monsieur de Pourceaugnac*.

4. Dans *L'École des femmes*, qu'a pris Horace à Agnès lors de sa première visite ?

☐ a) Sa vertu.
☐ b) Son cœur.
☐ c) Son petit chat mort.
☐ d) Un ruban.

5. Quelle périphrase la Magdelon des *Précieuses ridicules* trouve-t-elle pour nommer des fauteuils ?

☐ a) « Les commodités de la conversation ».
☐ b) « Les conforts charpentiers du séant ».
☐ c) « Les horizontalités reposantes ».
☐ d) « Les tapissés quadrupèdes ».

6. Terminez avec nous le quatrain de Mascarille dans *Les Précieuses* : « Oh, oh,! Je n'y prenais pas garde :/ Tandis que, sans songer à mal, je vous regarde,/Votre œil en tapinois me dérobe mon cœur. »

☐ a) « Quel bonheur, quel bonheur, quel bonheur, Oh, j'en pleure ! »
☐ b) « Au voleur, au voleur, au voleur, au voleur ! »
☐ c) « Quel bonheur – Oh Seigneur, voilà votre tuteur ! »
☐ d) « Comme j'ai peur qu'un malheur me le rende avant l'heure ! »

7. Dans *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, dernière version de la pièce, Tartuffe est :

☐ a) Un moine.
☐ b) Un prêtre.
☐ c) Un faux dévot.
☐ d) Un évêque.

8. Parmi ces quatre noms de valets présents chez Molière, lequel est de pure invention de la troupe ?

☐ a) Sganarelle.
☐ b) Scapin.
☐ c) Mascarille.
☐ d) Gros-René.

9. La troupe de Molière a bénéficié de la protection officielle de plusieurs puissants, parmi lesquels… (deux bonnes réponses)

☐ a) Le comte de Modène.
☐ b) Gaston d'Orléans.
☐ c) Mazarin.
☐ d) Louis XIV.

Harpagon, dans *L'Avare* (d'après un dessin de Maurice Sand, 1885).

10. Dans *Dom Juan ou le Festin de pierre*, à qui revient le dernier mot ?

☐ a) À dom Juan, qui assure à nouveau qu'il ne se repentira pas.
☐ b) À doña Elvire, qui lui demande une dernière fois de se corriger.
☐ c) À la statue du commandeur, qui emporte dom Juan aux enfers.
☐ d) À Sganarelle, qui déplore que son maître ait disparu sans récompenser ses années de service.

11. Rousseau reprochait à Molière d'avoir, dans *Le Misanthrope*… (deux bonnes réponses)

☐ a) Fait rire aux dépens d'un homme de bien.
☐ b) Promu la coquetterie des Célimène.
☐ c) Érigé en sage le tempéré Philinte.
☐ d) Fourni une pièce qu'adorait Voltaire.

12. Dans *Le Médecin malgré lui*, Molière reprend des éléments d'une de ses pièces antérieures :

☐ a) *L'Amour médecin*.
☐ b) *Le Malade imaginaire*.
☐ c) *Le Médecin volant*.
☐ d) *Le Docteur amoureux*.

13. Dans *Amphitryon*, comment s'appelle le valet du roi de Thèbes ?

☐ a) Gémeau.
☐ b) Dioscure.
☐ c) Écho.
☐ d) Sosie.

14. Lorsqu'il jouait *L'Avare*, quel rôle tenait Molière ?

☐ a) Cléante.
☐ b) Harpagon.
☐ c) Valère.
☐ d) Anselme.

INFORMATIONS ET DOCUMENTS.COM

15. Parmi les multiples spectacles donnés par Molière pour les fêtes royales, l'un se distingue par la démesure de sa mise en scène, qui coûta plus de 300 000 livres (soit plus de 3,3 millions d'euros pour un spectacle unique). Il s'agit de :

☐ a) *La Princesse d'Élide*.
☐ b) *Psyché*.
☐ c) *Le Mariage forcé*.
☐ d) *Le Ballet des ballets (La Comtesse d'Escarbagnas)*.

16. Laquelle ou lequel de ces comédiens et comédiennes n'a jamais appartenu à la troupe de Molière ?

☐ a) Marquise du Parc.
☐ b) Jodelet.
☐ c) Montfleury.
☐ d) La Thorillière.

17. La charge de valet de chambre et tapissier du roi, transmise à Molière, impliquait :

☐ a) De participer au lever du roi, un trimestre par an.
☐ b) D'assister impérativement aux offices donnés dans la chapelle du palais du Louvre.
☐ c) De commander aux autres valets.
☐ d) De converser un quart d'heure avec le roi chaque matin.

18. Lesquelles de ces pièces sont des « pièces à machines », impliquant des truquages sophistiqués ? (deux bonnes réponses)

☐ a) *Les Fourberies de Scapin*.
☐ b) *La Princesse d'Élide*.
☐ c) *Le Médecin volant*.
☐ d) *Dom Juan ou le Festin de pierre*.

19. *Les Femmes savantes* débutent par un débat entre deux sœurs, Armande et Henriette. Quel en est le sujet ?

☐ a) La pensée cartésienne.
☐ b) La prose de Madeleine de Scudéry.
☐ c) La dernière tragédie de l'hôtel de Bourgogne.
☐ d) Le mariage.

20. Parmi ces rumeurs, ragots et médisances qui ont couru sur Molière, un intrus s'est glissé.

☐ a) Armande le trompait.
☐ b) En plus elle était sa fille.
☐ c) Il a œuvré en secret à faire libérer Fouquet.
☐ d) Il n'est pas l'auteur de ses pièces.

21. À ses tout débuts, la troupe de Molière s'est spécialisée dans…

☐ a) Les tragédies.
☐ b) Les comédies-ballets.
☐ c) Les farces.
☐ d) Les comédies.

22. Comment étaient réparties les recettes dans la troupe de Molière une fois celle-ci devenue « Troupe du Roi » ?

☐ a) Madeleine Béjart et Molière touchaient l'intégralité des recettes et versaient un salaire fixe à chaque comédien.
☐ b) La moitié des recettes allait à Molière et Madeleine, l'autre au trésor, qui réglait les salaires.
☐ c) Une part fixe d'un quart des recettes était attribuée à Molière et à Madeleine, les autres comédiens se partageaient le reste.
☐ d) L'ensemble de la recette était divisé en autant de parts qu'il y avait de comédiens. Certains touchaient double part, d'autres des demi-parts.

23. Molière, dans ses pièces, exploite de nombreuses sources. Mais sa principale inspiration est :

☐ a) La *commedia dell'arte* italienne, comme le montrent ses farces.
☐ b) La *comedia* espagnole, comme le montre *Dom Garcie de Navarre*.
☐ c) L'Antiquité, comme le montre *Amphitryon*.
☐ d) Les mystères chrétiens, comme le montrerait *Dom Juan*.

24. Laquelle de ces injures, menaces, rebuffades ou accusations n'est pas de Molière ?

☐ a) « Mon Dieu, que votre esprit est d'un étage bas !/Que vous jouez au monde un petit personnage. »
☐ b) « Vous n'êtes point gentilhomme, vous n'aurez point ma fille. »
☐ c) « Tu passes, infidèle, âme ingrate et légère,/La nuit avec le fils, le jour avec le père ! »
☐ d) « Ah ! Je te casserai la tête assurément,/Si tu ne veux, maraud, t'expliquer autrement. »

25. Dans quelle pièce de Molière trouve-t-on le fameux cri du cœur « Que diable allait-il faire dans cette galère » ?

☐ a) *Les Fourberies de Scapin*.
☐ b) *Le Bourgeois gentilhomme*.
☐ c) *L'Avare*.
☐ d) *George Dandin*.

26. Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, M. Jourdain se voit affublé d'un faux titre de noblesse ottoman. Quel est-il ?

☐ a) Éfendi.
☐ b) Bey.
☐ c) Janissaire.
☐ d) Mamamouchi.

27. Trois de ces noms reviennent plusieurs fois dans les comédies de Molière, quand l'un n'apparaît que dans une de ses pièces. Lequel ?

☐ a) Valère.
☐ b) Léandre.
☐ c) Géronte.
☐ d) Scapin.

28. Comment s'appelle le détracteur de Molière qui a servi de modèle au Trissotin des *Femmes savantes* ?

☐ a) L'abbé Cotin.
☐ b) Jean de la Lune.
☐ c) Jacques Secrétin.
☐ d) Le comte de Saut.

29. Pour versifier en catastrophe l'immense comédie-ballet *Psyché*, Molière put compter sur le secours de…

☐ a) Thomas Corneille.
☐ b) Pierre Corneille.
☐ c) Jean Racine.
☐ d) Tristan L'Hermite.

30. Certains noms de personnages de Molière sont devenus des noms communs : d'un hypocrite, on dit que c'est un tartuffe. Lequel de ces noms passés dans le langage courant n'a pas de rapport avec Molière ?

☐ a) Un diafoirus (pour un médecin charlatan et jargonnant).
☐ b) Un harpagon (pour un avare incurable).
☐ c) Un dom Juan (pour un séducteur impénitent).
☐ d) Une maritorne (pour une fille manquant cruellement de charme).

Alexis Brocas

Réponses : 1b, 2d, 3b, 4d, 5a, 6b, 7c, 8d, 9b et d, 10d, 11a et c, 12c, 13d, 14b, 15b, 16c, 17a, 18b et d, 19d, 20c, 21a, 22d, 23a, 24c (c'est un extrait du *Menteur* de Corneille), 25a, 26d, 27d, 28a, 29b, 30d.

Mireille et Chantal à l'unisson

La figure tutélaire de Molière, en ce début des années 1980, est venue inspirer nos deux vedettes nationales de la variété sur petit écran. Souvenirs, souvenirs…

En un mouvement énergique, un legato harmonisé, une nuée de violons volette, et les notes dégringolent comme des pétales jetés en l'air à l'arrivée des invités… On imagine alors dans la salle de bal tricoter les gambettes, tout en bas et bottines, sur le parquet ciré. Quelques clochettes scintillent annonçant l'imminence de l'arrivée du roi, du départ de la danse. Mais c'est la reine qui paraît, et de son timbre notoire, vibrato en puissance et roulé de *r* à s'écorcher le gosier, elle captive l'auditoire d'une histoire bien de France !

Nous ne sommes pas à Versailles sous le règne du Roi-Soleil mais trois cents ans plus tard, le 20 décembre 1980 en prime time sur TF1 ! Pour son programme au parfum de fête de Noël, l'émission « Numéro un » produite par Maritie et Gilbert Carpentier accueille en vedette Mireille Mathieu. À l'apogée de sa gloire, d'une carrière internationale qui en fait une fierté nationale (son buste et sa coupe de cheveux ont servi de modèle pour représenter Marianne deux ans plus tôt), celle que l'on compare à Judy Garland, entourée de Gene Kelly ou de Charles Aznavour, embrassant Alain Delon à pleine bouche, navigue sur le plateau comme un poisson dans l'eau. Il faut dire que le concept lui va bien : un artiste fil rouge présente chansons et invités, et, à la manière d'une comédie musicale, se succèdent des tableaux mis en scène et chorégraphiés où la vedette interprète ses tubes mais aussi des inédits.

Ce soir-là, pour l'occasion, elle présente une nouvelle chanson : *Molière,* écrite par Charles Level, auteur pour des artistes de music-hall tels que Sacha Distel, Marcel Amont ou encore Annie Cordy (c'est à lui que l'on doit *La Bonne du curé,* son plus grand succès). Sur un ton forcément plus classique et une musique de ballet du XVII^e^, de celles qui entrecoupaient les actes des pièces de théâtre à l'époque, Mireille, qui a revêtu le costume, nous conte la brillante destinée du maître dans un art bien familier à l'Avignonnaise.

Si *Molière* n'est pas un titre phare du répertoire de la chanteuse, en 1982 il sera intégré en face B du 45 tours « Nos souvenirs », adaptation du tube de Barbra Streisand, *Memory,* issu de *Cats*… une comédie musicale ! Mais revenons à ce soir de décembre 1980 sur le plateau de « Numéro un » : une seule femme est invitée à chanter avec Mireille ; toutes deux partagent un goût pour les *musicals* ainsi qu'un penchant pour la frange rouleau… Chantal Goya. Or, en 1982, alors que Mireille publie « Nos souvenirs », Chantal, elle, investit la scène du Palais des Congrès pour présenter son nouveau spectacle, *La Planète merveilleuse,* dont une chanson inédite, *Molière,* écrite par Jean-Jacques Debout et Roger Dumas.

Hasard de l'inspiration ? L'histoire ne le dit pas… Ce qui est sûr c'est que si, dans la version de Mireille Mathieu, l'on y dresse un portrait bien conventionnel de l'artiste, dans celle de Chantal Goya, une question est soulevée, taillée pour plaire aux enfants : doit-on vraiment suivre les traces de son père ?

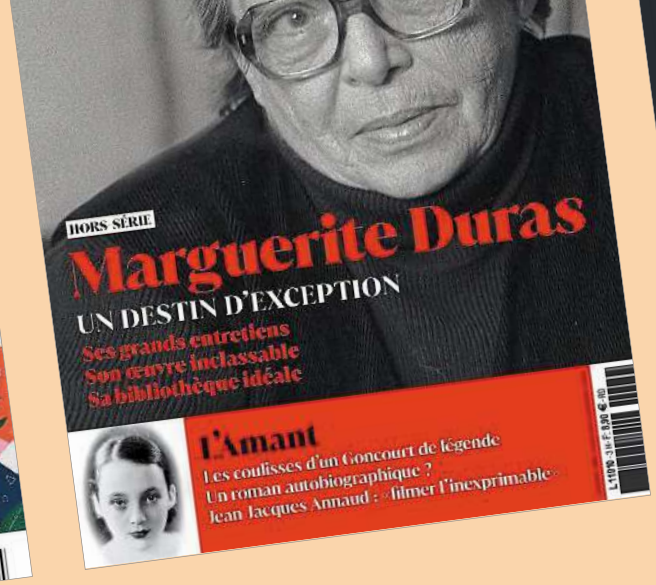
Emma Daumas

Chantal Goya lors de son spectacle *La Planète merveillleuse.*

Mireille Mathieu déguisée en Molière pour une émission sur TF1.

MOLIÈRE
MIREILLE MATHIEU
DANS LE 45 T « NOS SOUVENIRS », 1982

DR
CAPTURE D'ÉCRAN YOUTUBE



TOUS LES CLASSIQUES DE

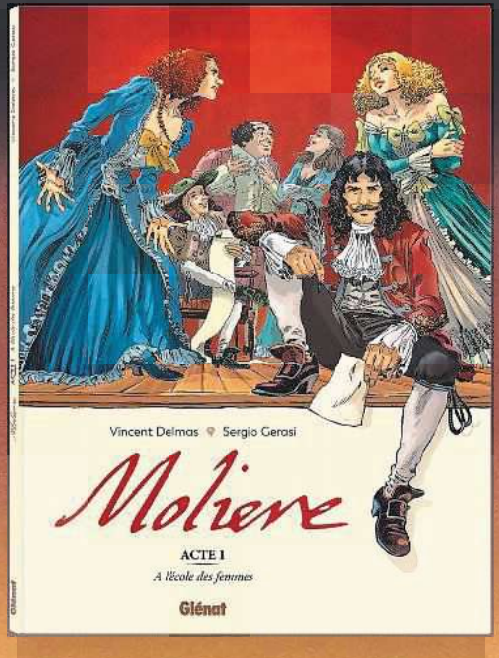
LiRE magazine littéraire

SONT DISPONIBLES SUR

www.lire.fr

Moliere

Vincent Delmas ♀ Sergio Gerasi



“ C’est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens. ”

La Critique de l’École des femmes, scène VI

BD

DISPONIBLE

LiRE magazine littéraire

Glénat
RETROUVEZ NOS CATALOGUES SUR
www.glenat.com